AL. HUSAR

# IZVOARELE ARTEI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI
1988

*Foştilor săi studenţi*
*de la Universitatea din Iaşi,*
*alături de care a urmărit ani în şir arta timpurilor, dedică*
*această lucrare*

***AUTORUL***

## PRELIMINARII

*Privită ca o formă a conştiinţei sociale, care reflectă — în felul ei — existenţa, arta organizează in structuri senzoriale (imagini artistice) realitatea raportată la om. Avînd astfel funcţia de a oglindi in diversele etape ale evoluţiei sale, relaţia dintre om şi lumea din jur, arta poartă amprenta acestei relaţii şi devine, într-un sens» expresia ei. Ea îmbracă în noi forme un nou conţinut în fiecare etapă a evoluţiei sale, iar acest conţinut e totdeauna. în funcţie de un sistem de relaţii stabilite între om şi realitate. în această optică, realitatea raportată la om este, dacă nu o premisă, o condiţie a artei. Ea nu e un dat ci o rezultantă a acestei relaţii care-şi află expresia sensibilă (estetică) în artă şi explică însăşi geneza ei.*

*Această relaţie diferă, cert, de la o artă la alta, de la o etapă la alta a evoluţiei, de la artist la artist. Opera de artă nu ponte fi concepută în afara individualităţii artistului care o realizează; dar s-a arătat că artistul nu se poate îndepărta de lumea în care trăieşte, de un anume climat, de o stare de spirit — impresii, emoţii, gîndiri pe care i le sugerează realitatea înconjurătoare — fără a distruge sau denatura esenţa artei. „Opera de artă nu se alcătuieşte spontan, fără intervenţia unei voinţe omeneşti, aşa cum se produc ploile, vîntul sau cutremurele ele pămînt — spunea Tudor Vianu. Forţele impersonale ale naturii şi ale istoriei trec prin viaţa artistului înainte de a poposi într-o operă[a]. Ceea ce n-ar însemna în fond decît că artistul, el însuşi o personalitate, în care*

*„forţele impersonale ale naturii şi ale istoriei" deci coincid, ne oferă în opera sa un jyrodus al inserţiei sale în real (natură, istorie ş.a.m.d.). Chiar atunci cînd artistul „nu ţine seama de uraganul care-i izbeşte ferestrele" (cazul lui Gautier), el mărturiseşte o stare de spirit care aparţine epocii sale, dictată ea însăşi de o poziţie mai generală în faţa vieţii, de îndemnuri politice şi sociale care ascund* sau *exprimă o anume relaţie dintre cm şi viaţă sau realitate.*

*Artistul nu-şi manifestă individualitatea sa absolut izolat de societatea în care trăieşte, ci în cadrul unui anume context sau curent de idei; societatea, epoca sa vorbeşte prin el. Astfel, curentele —■ mari mişcări ale artei, îndeobşte expresia unor stări de spirit mai generale — se afirmă în creaţia artiştilor izolaţi în dependenţă de această relaţie. Grupări de artişti uniţi între ei prin trăsături caracteristice de ordin estetic, stilistic etc. şi avînd conştiinţa acestor înrudiri, în sensul larg al cuvîn- tului, curentele — în diversitatea lor — impun mijloace de însuşire a realităţii sau căi de acces spre ea, în funcţie de anumite preferinţe tematice sau ţinte pe care le urmăresc.*

*Astfel, modalităţi de reprezentare specifică a vieţii sau organizare a imaginii artistice a realităţii, principalele curente ale artei, privite în optica acestei relaţii, devin o cheie a înţelegerii ei. Ele nu sînt simple aspecte istoric determinate ale conţinutului artei şi formelor care-i corespund, ci etape succesive ale creaţiei artistice înseşi, căreia-i hnprimu sensul şi evoluţia in funcţie ele ambianţa spirituală din care emană. Ele propun idealuri artistice evident variabile, în consens cu gîndirea şi simţirea epocii, cu concepţia ei despre lume şi viaţă. Interesînd ca atare istoria artei, ele privesc deopotrivă teoria ei generală, natura artei însăşi.*

*Dacă arta se înnoieşte prin curente, în dinamica dezvoltării fiecare curent avînd propria sa doctrină în funcţie de opţiunea sa estetică şi ideologică, a privi arta în optica acestei relaţii înseamnă a o privi în raport cu izvoarele ei de inspiraţie şi căile de acces spre aceste izvoare. De unde-şi extrage arta sevele ei care-o pun în mişcare ? De unde-şi adună ea forţele în curgerea întin*

*să a timpului ? — Iată întrebarea ! N-am urmărit în fond altceva decît să-i dăm un răspuns care să ne ducă spre izvoarele artei — ad fontes.*

*O pn'oblemă fundamentală, una din cele mai importante probleme ale artei, cu deosebire în epoca mo- clemă, este tocmai aceasta a izvoarelor ei. „Discutarea raporturilor artei cu viaţa, spunea G. Călinescu, e mai necesară ca oricînd astăzi cînd pe sufletul tuturor stau mari probleme de conştiinţăApelul* ad fontes *al umaniştilor„ în accepţia* de *chemare la izvoarele vii ale artei, care a dus la regenerarea artei Renaşterii, redevine într-adevăr mai actual ca oricînd într-o epocă ce anunţă o nouă Renaştere, punind din nou arta, întreaga noastră artă şi cultură, în strîns contact cu viaţa, cu izvoarele ei.*

*„Cred că-mi veţi îngădui să citez aici cîteva cuvinte de Leonardo da Vinci: «Este mai sigur să apelezi la lucru~ rile naturale decît la acelea care imită cu multe scăderi acest model natural, căci acela care poate merge la izvor nu trebuie să meargă la ulcior»", arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu la întîlnirea din 1965 cu creatorii din domeniul literaturii şi artei. „A sorbi apa nu din ulcioare, ci din izvoarele limpezi, dătătoare de viaţă* ■*— reitera secretarul general al partidului în Raportul prezentat la cel de-al XIII-lea Congres al P.C.R. — constituie şi va constitui întotdeauna — singura sursă adevărată de inspiraţie pentru toţi creatorii patriei noastre, care doresc să scrie pentru popor, să trăiască împreună cu poporul !"*

*Lucrarea de faţă încearcă a pătrunde pînă în rădăcinile cele mai adinei ale artei, acolo unde ni se relevă izvoarele ei. Privind arta în optica acestei relaţii şi nu în valenţele sale estetice, în realizările ei contingente la nivelul producţiei globale a artei, mai exact al creaţiei artistice înseşi, cît şi al problematicii ei teoretice din acest unic punct de vedere, nu intrăm aici în tehnica diferitelor arte, în poetica lor. Nu avem în vedere „modul de reprezentare ca citare" (sistemul imagistic, limbajul) la care Wolfflin reduce istoria artei ca istoria unor moduri generale de reprezentare, cu referire mai ales la artele plastice. Ne interesează — din unghi metapoetic—acel sistem de relaţii pe care arta îl stabileşte în cursul evoluţiei sale din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noas*

*tre, în raport cu izvoarele ce-i asigură forţa şi — am spune — viaţa. O problemă unică, dar această problemă, in măsura în care arta o rezolvă —• pe treptele ei succesive —■ angajează plenar istoria ariei, teoria ei generală dintr-un unghi inedit.*

*Din acest unghi privind arta în ansamblu, în dinamica ei, lucrarea ele faţă nu e atît un conspect de istoria artei, o istorie a curentelor (deşi se bazează pe ea) sau a teoriiler generale ale artei, cit o analiză a izvoarelor spre care îndrumă şi se îndrumă ea însăşi în momentele- cheie ale evoluţiei sale. Urmărim, evident, afirmarea lor programatică în primul rînd, într-o carte privind, deci, materia interioară a artei pe direcţii cărora artiştii creatori înşişi caută — adesea — a le conferi un suport teoretic în declaraţii, programe, manifeste ale diferitelor grupări sau curente, indicînd sensul evoluţiei lor.*

*Un curent se defineşte insă nu numai prin sursele de inspiraţie ci şi prin viziunea sa asupra artei, în funcţie de aceeaşi relaţie care constituie obiectul atenţiei noastre, sub acest aspect. Cum privesc marii artişti sau teoreticieni ai artei aceustă relaţie angcijind activ sursele ei, un conspect al qîndirii lor despre artă, al doctrinelor care intervin şi identifică aceste surse avem în vedere; privind aşadar procesul artistic aşa cum îl concep sub raport teoretic artiştii implicaţi în acest proces. Chiar dacă — nu o dată — în ideile lor intervin contradicţii, poziţii subiective, ele exprimă, cu un termen lansat de Alois Riegl, „voinţa artistică" a epocii, a curentului respectiv. Apelăm sistematic la textele lor, fiindcă — oricît ar fi de relative sau subiective— provin din experienţa directă a artei şi au, prin urmare, o pondere organică in înţelegerea ei. Ele, mai mult decît ale comentatorilor, ale criticilor şi istoricilor de artă (la care nu renunţăm), sînt documente al căror credit ni se impune.*

*Privind, astfel, într-un sens, toate artele (s-a putut spune chiar că toate artele se referă de fajit sau se raportează la un principiu unic : realitatea raportată la om), această relaţie diferă, cert, de la o artă la alta. Principalele arte apar ca interpretări ale uneia şi aceleiaşi realităţi (sau huni a realului), ceea ce ne obligă a le consi-dera în ansamblu în funcţie de aspectele lor comune. Arta*

*în genere fiind un reflex al realului în imagini vii, fiecare artă sau domeniu al creaţiei artistice îşi are însă limbajul său, un mod deosebit de a fixa şi transmite imaginea artistică, în funcţie de caracterul propriu ăl fiecăruia din domeniile in care se desfăşoară activitatea creatoare a omului. Arhitectura şi artele aplicate nu reprezintă lumea reală, ele avînd un sens funcţional, o însemnătate practică, un sens expresiv, nu un conţinut poetic. Artele vizuale, literatura nu se prezintă într-o situaţie identică şi, în interiorul lor, nu dispun fiecare de aceleaşi resurse. Se face o distincţie între artele care prezintă sau reprezintă realitatea, lumea experienţei noastre exterioare sau interioare. în funcţie de impactul cu realitatea pe diferitele planuri, această relaţie n-are aceeaşi pondere în diferitele arte.*

*Am urmărit această relaţie, evoluţia ei, prin incursi- uni •— pe cit au fost posibile — în toate artele. Ea e mai evidentă, se confirmă însă mai ales în artele plastice. Am spune, şi n-am. exagera, că artele plastice, atît de sensibile şi receptive, îndeosebi în epoca modernă, au fost cele mai vii, mai dinamice, mai mobile. Evoluînd mai rapid, mai multiform, cu ele mişcarea artei a fost mai febrilă, mai zguduitoare, mai simptomatică. în deosebi în epoca modernă marile dezbateri au avut loc în cadrul lor. S-a spus chiar că artele plastice au depăşit, în îndrăzneala creatoare, romanul şi teatrul. Numai unii poeţi au ştiut să găsească o atitudine care le-a permis a fi pentru ele, ..tovarăşi bine primiţi şi interpreţi sensibili": Goethe, Baudelaire, Apollinaire, la noi Blaga, Ar- ghezi ş.a.*

*Nimic surprinzător aici. în mod explicabil, artiştii plastici au fost cei mai direct implicaţi în această relaţie, evident mai vizibilă în opera lor. Cum s-a observat, simţul optic ne comunică o prezenţă mai plină şi mai ccm- plexă a lumii exterioare decît alte simţuri; ne oferă deci o imagine mai complexă a realului. întreaga istorie a artei, după H. Read, e o istorie a modurilor de percepţie vizuală, adică a diferitelor feluri în care omul a văzut lumea. Mai ales pictura, avînd privilegiul de a cuprinde vizibil această relaţie în dinamica ei, reflectă coloritul, coloratura afectivă, temperatura acestei relaţii dintre om* ■

şi natură sau realitate în modul cel mai pregnant. Curente ca impresionismul, expresionismul, cubismul, arta abstractă privesc în primul r'md pictura.

Admiţînd că pictura răm'me mai departe un domeniu activ, dar ea nu mai e totuşi cîmpul pe care se manifestă noi reprezentări; locui ei îl ia filmul; filmul, la rîndul său, este primordial o formă a picturii sau un revers al ei, în epoca noastră, tributar — se înţelege — aceleiaşi viziuni plastice a realităţii sau lumii realului, care se adresează în primul rînd ochiului. Noi mijloace sau modalităţi de expresie — în anii din urmă — rămîn mai mult sau mai puţin legate de artele vizuale (arta video). De asemenea, dansul şi muzica au introdus, uneori în sens strict, corelaţii cu artele plastice. Faptul se explică, desigur, nu numai fiindcă văzul, simţul la care apelează aceste arte, „simţul culorilor este în genere forma cea mai populară a simţului estetic" (Marx), dar şi fiindcă, poate tocmai de aceea, artele vizuale au contribuit la formarea ideologiei şi sistemei culturale a societăţii moderne şi au participat în mod direct şi autonom la tensiunile, la contradicţiile şi la crizele timpului.

Un curent implică însă unitatea particularităţilor fundamentale ale ideologiei artistice care se manifestă într-o anumită perioadă istorică în toate artele. Astfel, în orice curent (vorbim de curentele mari care se dezvoltă succesiv şi capătă forme specifice în diferitele arte, mişcări largi cu reflexe în literatură, artele plastice, muzică etc.) anumite poziţii ideologice cristalizează totalitatea principiilor care călăuzesc imaginaţia creatoare, mai exact procesul creaţiei, ca principii comune de reprezentare artistică a vieţii. Un curent unitar din punct de vedere istoric implică unitatea poziţiilor care leagă o serie de artişti (scriitori, artişti plastici etc.) pe aceeaşi bază ideclogică, o platformă comună, specifică. Ceea ce s-ar numi unitatea în mişcare, unitatea concepţiei, unitatea de ritm, unitatea de stil defineşte un curent operant in diverse arte. Astfel, clasicismul îl aflăm şi în domenii de tranziţie, de la tehnică şi uz practic la arte cum este arhitectura grădinilor, iar romantismul inundă toate formele artei; suprarealismul îl putem întîlnî în poezie, în

*pictură, în teatru, în film, arhitectură, nu numai in Europa ci şi în Statele Unite ale Americii, în Martinica, în Cuba, în Mexic, în America de Sud. Literatura nu a fost singurul domeniu de manifestare a noii şcoli.*

*Oricît de „vagi" şi „generale" ar fi aceste concepte, curentele caracterizează creaţia unor artişti apropiaţi din punct de vedere ideologic prin experienţa lor de viaţă, prin concepţia lor despre lume care-i leagă în acelaşi timp de ambianţa, climatul spiritual al epocii lor.*

*Arta nu apare izolat în ansamblul culturii umane, ci în dependenţă de mişcarea de idei a epocii. E o prejudecată învechită ce îîichipuie un zid între artă şi lumea ideilor. Bazele ei ideologice, concepţiile estetice in genere, ţin în mod nemijlocit de acelaşi spirit. „Conştiinţa romantică, în diversele sale manifestări, arăta Blaga, o găsim deopotrivă : în pictura lui Delacroix, ca şi în poezia lui Byrcn, în spiritul politic al vremii, ca şi în sistemele de metafizică cile lui Schelling şi Hegel, în etica lui Fichte ca şi în ipotezele de paleontclogie ale lui Cuvier. O serie de corespondenţe ciudate dovedesc că între variatele manifestări ale spiritului uman există legături ascunse, despre care contemporanii unei epoci nu-şi prea dau seama". Anumite concepţii stau la baza tuturor creaţiilor secolului al XIX-lea. Anumite schimbări de orizont, de poziţie ale artei în raport cu realitatea. E un adevăr unanim admis că va fiecare epocă medul în care se configurează formele artei reflectă modul în care filosofia, ştiinţa epocii concepe realitatea. Arta nu poate fi străină de evoluţia concepţiei despre lume a omului. Arta reflectă şi ca felul de a gîndi sau concepe realitatea, reflectă particularităţile fundamentale ale epocii. Concepţia pe care şi-o face o anumită epocă despre realitate modifică arta.*

*în această optică, pe lingă interferenţa între diferitele arte, s-a vorbit chiar de interdependenţa dintre artă, ştiinţă şi filosofie. Arta nu poate fi străină de progresele ştiinţei, de evoluţia glndirii filosofice însăşi. Aceasta nu mimai în sensul că artistul îşi pune problemele cardinale ale vieţii la acecaşi altitudine ca şi filosoful, preocupat de*

*drama existenţei umane, de raţiunea sau finalitatea ei, agitat de aceleaşi probleme mari ale spiritului ca şi filosoful şi, ca atare, arta e susceptibilă de a exprima atitudinea filosofică a timpului său. Ci şi în sensul că orice nouă şcoală filosofică îşi exercită influenţa asupra artei. S-a şi spus: fără o nouă filosofie nu poate exista o artă nouă. Relaţia, solidaritatea dintre artă şi filosofie nu e un fenomen excepţional, inexplicabil, ci stă la baza ei şi-i luminează izvoarele.*

*Cit priveşte ştiinţa, s-a vorbit de interacţiunea ştiinţei şi artei în Renaştere, în realism, naturalism ele. Ea priveşte adesea însuşi procesul creaţiei, pe lingă sursele ei. Un rol important in dezvoltarea acestui proces îl are dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii. Apariţia picturii de şevalet, bunăoară, este legată de descoperirea culorilor de ulei, iar perfecţionarea instrumentelor muzicale in secolul al XVUI-lea a dus la progresul muzicii simfonice ; dezvoltarea fotografiei şi electricităţii a făcut posibila apariţia artei cinematografice. Noile forme de însuşire* a *realităţii sau tendinţa de a reda cît med profund adevărul vieţii, îmbogăţirea conţinutului uman al artei, lărgirea sferei percepţiei artistice, chiar procedeele creaţiei artistice sînt favorizate de ea. Există între ştiinţă şi artă o corelaţie pe care epoca noastră o pune tot mai pregnant în relief. Referindu-se în mod special la muzică, Jannis Xenakis vede evoluţia ei ca aflindu-se în consonanţă (în pofida unor decalaje temporale) cu evoluţia gindirii ştiinţifice. Şi evidenţiază existenţa unei astfel de consonanţe între filosofia pitagoreică şi platonică şi muzica vremii, între matematica lui Descart.es şi muzica lui Rameau ş.a.m.d.*

*Dacă în Germania, de pildă, s-a putut constata multă vreme o dependenţă mai strînsă a operei literare de gîn- direa filosofică (în spatele unui roman, ăl unei drame se ghicea sistemul căruia i se ralia autorul), la sursa naturalismului se găseau Darwin şi Marx (Bertaux). Artistul naturalist şi savantul naturalist sînt în comuniune directă. Analogia dintre fizica lui Mach (fizica impresiei) şi estetica impresionistă, psihologia impresionistă, între rea*

*lism şi fizica nouă, se susţine firesc. Intre cubistul Pi- casso şi fizicianul Einstein au fost semnalate ,,înrudiri pe care ei nici nu le visează". Numeroase trăsături comune, clar şi diferenţe notabile ne îngăduie a gîndi că există o anume corelaţie între aceste două lumi şi a ne întreba asupra naturii ei, aşa cum ne-o percep arta şi ştiinţa. Există eventualitatea unei influenţe oarecare asupra artei contemporane ; putem căuta într-o influenţă reciprocă directă, cauza analogiilor adesea tulburătoare existente între cele două forme de expresie, privind „corespondenţele între descoperirile ştiinţelor naturale din ultimii ani şi pictura abstractă". Originea acestei evidente înrudiri de formă pare a rezida mai degrabă în paralelismul intelectual care se manifestă azi între ştiinţă şi artă, antrenînd şi pe una şi pe alta, cu o violenţă aproape neliniştitoare, spre un mod de a gîndi strict analitic. Şi, ca atare, se poate stabili „o foarte interesantă paralelă între rolul preponderent jucat de procesul analitic în domeniul ştiinţelor naturale şi evoluţia gîndirii artistice contemporane".*

*S-a observat că există curente influenţate mai mult de filosofie (clasicismul, romantismul), altele de un moment din dezvoltarea ştiinţelor (realismul secolului XIX, naturalismul), dar ideologia estetică pe care o comunică programele lor e totdeauna în funcţie de idealuri politice şi sociale, idei filosofice sau ştiinţifice. Direcţia „istoriei ideilor", iniţiată de un Paul van Tieghem în literatura comparată, susţinută azi pe scară largă, la un moment dat găsind un punct de plecare comun concepţiilor filosofice, artistice şi literare — confirmă paralelismul semnalat la noi între muzică şi filosofie (M. Ralea), între poezie şi filosofie (T. Vianu) sau între artă şi ansamblul culturii (L. Blaga). Fiecare etapă (sau perioadă) istorică are mişcarea sa proprie filosofică, ştiinţifică şi artistică : un proces unic (identic) al dezvoltării sociale privind unitatea orientării ideologico-tematice a artei, însuşi idealul artistic al unei epoci. La un moment dat, aceeaşi concepţie despre lume şi viaţă, care constituie armatura spirituală a unei epoci, se exprimă şi în arta ei. De aici, ţinînd de acele „principii metodice" ale cercetărilor de istorie lite*

*rară, un ultim principiu care lui* ***T.*** *Vianu i se părea şî cel mai important: un istoric literar, pentru a atinge ţinta cea mai înaltă a cercetărilor lui, trebuie să dispună de întregul orizont al culturii umaniste şi să lucreze cu toate datele ei. Cu atît mai mult, privind arta în genere, acest „orizont al culturii umaniste, în stare să fi îmbrăţişat totalităţi complexe şi largi[11], impune cercetătorului „cunoaşterea filosofiei şi a ştiinţei societăţii", pentru a-i deveni limpezi nenumăratele legături ale operelor artei cu „întreaga muncă spirituală a omenirii" — principiul cel mai înalt al cercetării, invocînd marea lecţie a lui Tudor Vianu.*

*în al doilea rînd, ca orice formă a culturii, şi formele artei sînt produse ale unor condiţii şi cauze anumite, într-un timp dat. Privind dezvoltarea, dinamica, artei, nu putem ignora cauzele externe ale mişcării care contribuie, de asemenea, la evoluţia artei, la înţelegerea ei. Partidul nostru porneşte în mod consecvent de la principiul că literatura şi arta, componente ale conştiinţei sociale, constituie o expresie a procesului dezvoltării generale a societăţii. în artă îşi găsesc pînă la urmă reflectarea, în forme specifice, fireşte, raporturile sociale, modul de gîn- dire al oamenilor dintr-o anumită epocă, determinat la rîndul său de stadiul evoluţiei societăţii. Curentele se leagă în mod nemijlocit de viaţa socială a timpului, devin expresia unor soluţii privind interpretarea realităţii, a problemelor pe care le ridică viaţa în planul cel mai profund, pe măsura transformărilor societăţii. Succesiunea› schimbarea curentelor e totdeauna în funcţie de importante schimbări ale societăţii în ccntextul larg al evoluţiei sale. Ca stări de spirit, de conştiinţă, marile mişcări ale artei nu pot fi înţelese fără a ţine seama de procesul istoric ce-şi imprimă pecetea asupra lor. A face abstracţie de procesul istoric, a-l ignora înseamnă a ignora însăşi dinamica artei, ca şi a tuturor formelor culturii, care-şi au aceleaşi rădăcini în viaţa socială a timpului, ca şi ana însăşi. Şi, dacă realitatea nu ne apare decît în mişcarea ei şi arta, ca tot restul, este istoriecum spunea Jean*

*Cassou — privind arta în mişcarea ei, în devenire, nu ne putem plasa decît pe punctul de vedere al istorismului fără riscul de a aluneca în estetism.*

*In această optică, lucrarea de faţă, rezultatul unei întinse lecturi în istoria esteticii (inseparabil de istoria artei), este o analiză a curentelor, mai exact a conceptelor — şi implicit a concepţiilor — ce stau la baza lor şi conduc sau domină creaţia artistică pe diferitele trepte ale dezvoltării, fundamentează sub raport teoretic evoluţia ei. Insistînd mai ales pe acele concepte care exprimă relaţia fundamentală angajată în studiu pe dimensiunea isterieă a artei, am încercat un demers analitic avînd o dublă finalitate; pe de o parte înţelegerea acestei relaţii, pe de alta a curentelor artistice înseşi în optica ei. Demers care prin perspectiva ce ne-o deschide, condensînd rezultatele acestei anchete informative, extinzînd, într-un sens, imaginea artei la nivelul de ansamblu, include în sine o virtuală sinteză sau convergenţa unei sinteze, căreia îi anunţă terenul.*

## ANTICHITATEA

Oricît de vagi, uneori ezitante, adesea contradictorii, primele noţiuni despre artă ale lumii antice se conturează în jurul izvoarelor ei. Printre cei dintîi care au meditat şi şi-au spus cuvîntul asupra temei raportului dintre artă şi realitate [1], vechii greci explică originea artei prin dependenţa ei de natură : „Este evident că am fost învăţăceii în ce priveşte realizările cele mai importante : ai păianjenului pentru ţesut şi croit, ai rîndunicii pentra construcţia caselor, şi ai cîntătoarelor, lebăda şi privighetoarea, pentru cîntat, prin imitarea tuturor acestora*[4] (Democrit).

în această accepţie, arta imită modul de a acţiona al naturii : „ţesînd, imită pe păianjen, construind, pe rîn- dunică, făcînd muzică — pe lebede şi privighetori" (Plu- tarh). Atare noţiune privea îndeosebi artele aplicate, dar nu numai pe acestea ; de altfel, ea a apărut şi mai tîrziu, la Hipocrat şi la epicurei, mai ales Ia Lucretius.

Paralel, s-a răspândit pe o arie largă altă noţiune despre imitare, formulată tot de către filosofii atenieni în secolul al V-lea î.e.n. A iniţiat-o Socrate, au dezvoltat-o Platon şi Aristotel. Pentru ei „imitarea** era repetarea aspectului lucrurilor — noţiune condiţionată de observarea picturii şi sculpturii. La întrebarea : prin ce diferă aceste arte de altele ? Socrate răspunde : Prin aceea că

[1] Vladislaw Tatarkiewjcz, *Istoria celor şase noţiuni,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 375.

redau asemănarea lucrurilor ; ele imită ceea ce noi vedem (cf. Xenofon, *Comentarii,* III, 10). Primul care a formulat *teoria imitaţiei (mimesis)* explicînd prin ea funcţia proprie artelor cum sînt pictura şi sculptura, Socrate avea în vedere arta clasică a grecilor. Sculptura clasică s-a bizuit pe forme organice. A ajuns astfel mai aproape de natură. Acea „transformare extraordinară[11] pe care unii istorici o socotesc drept cea mai mare din istoria artei — venea din faptul că „arta greacă s-a deplasat de Ia formele schematice la cele reale, de la formele artificiale Ia cele vii, de la formele inventate la cele observate" [2]. Acest proces de însuşire a formelor organice, proces început în secolul al V-lea î.e.n. (cînd Miron, primul mare sculptor al secolului, începe să apropie sculptura de natură şi, bazîndu-se pe observarea naturii organice, Fidias atinge culmea perfecţiunii, după consensul opiniei greceşti, imitînd formele vii ale corpului omenesc) sugera ideea că „realitatea vitală[11], formele ei comune, tipice devin o sursă a artei.

Această idee, preluată de Platon şi Aristotel în mod diferit (în ochii lui Platon, imitaţia artistică, prin prisma sistemului său filosofic — palidă copie a unei copii, imită *aparenţa* realităţii ; Aristotel, pentru care esenţa existenţei rezidă în existenţa sensibilă, vede în artă o imitaţie a *esenţei* acesteia) cunoaşte o nouă extindere în secolul IV î.e.n. Privind iniţial dansul, muzica şi mimica, mcluzînd apoi sculptura, pictura şi poezia (deopotrivă epică sau dramatică) — în accepţiuni evident variabile — ea lega arta de realitatea pe care artistul o reprezintă, ca o imitare a acţiunilor umane sau o imitare a naturii. în accepţia ei filosofică, natura era pentru greci, ca şi cosmosul însuşi, focar al frumuseţii şi al artei. Privit în unitatea şi armonia lui, ca sursă a artei, cosmosul, luat în totalitate, rămîne pentru perioada clasică (şi, într-o mare măsură, pentru toată antichitatea) opera de artă în faţa căreia oamenii nu încetau a se uimi şi pe care niciodată nu oboseau s-o contemple. Cosmosul era însăşi viaţa în care totul se naşte. Analog creaţiei artistice, cosmosul era

[2] Vladislaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* Editura Meridiane, Bucureşti, voi. I, 1978, p. 114.

material fizic, veşnic, puternic, indestructibil, izvor inevitabil şi necesar, ideal al artei. Cosmosul corespunde tuturor exigenţelor artei şi frumosului ! Datorită universalităţii, libertăţii şi caracterului său de sine stătător, mobilităţii eterne şi calmului său, datorită forţei creatoare ('teme şi naturii sale absolut senzoriale, datorită caracterului său atotcuprinzător şi prezenţei în el a tuturor formelor materiei, de la cea mai grosieră pină la cea mai subtilă, datorită predeterminării sale finaliste şi construcţiei sale fericite divine, cosmosul era pentru grecul clasic cea mai perfectă operă de artă. „Era acea asociere a absolutului şi a frumosului, fără de care grecul clasic nu putea concepe bazele ultime ale vieţii, acceptate sau recunoscute de (']."[3]

Natura, parte integrantă a cosmosului, „natura ca viaţă" — în sensul în care, încă la Aristotel, expresia de natură se referă atît la *procesul* natural, cît şi la *produsele* acestui proces ce aparţin naturii *(physei):* animalele, plantele, precum şi omul — apare ca o fiinţă vie. Natura creează, prin urmare natura este înzestrată cu forţe creatoare. Poetul, de asemenea, este înzestrat cu forţe crea- 1oare şi, prin urmare, imitînd natura, în actul său crea- lor, imită creaţia ei.

Dependenţa artei de natură, în accepţia ei filosofică largă, imitarea modului de a acţiona al naturii (Democrit) sau a motivelor extrase din natură implica, evident, cunoaşterea ei. „Produsul este artă numai cînd se înteme- ia7ă pe cunoaştere" (Aristotel). Arta ia naştere atunci cînd, pe baza unui mare număr de acţiuni datorate experienţei, ajungem la o părere generală asupra cazurilor asemănătoare.

In ce constă sensul acestei noţiuni noi, natura, arăta pictorul Eupompus. La întrebarea : pe care din predecesori i-a urmat, el răspunde că trebuie să urmăm natura si nu un artist. în acest sens, orientarea spre natură se afirmă deja la Praxiteles. El reprezintă pe „hetaira fericită", despre care se crede că era Frineea, curtezana lui Praxiteles. Despre Zeuxis se spunea, la fel, că „dorind să picteze pentru locuitorii din Agringent un tablou pe care

[3] A. F. t-osev, *Istorija anticnoî estetiki,* Moskva, 1963 p. 548.

ei doreau să-i ofere templului Junonei, el a studiat fetele lor, a ales cinci pentru a produce în tablou ceea ce la fiecare din ele izolat era aprobat de el".

De aici o teorie principial nouă a creaţiei artistice, in funcţie de cele două tendinţe fundamentale, caracteristice modului de a privi arta la greci : una mai riguroasă şi mecanică, ce ar putea fi numită *naturalistă* şi una mai maleabilă şi posi'oilistă, ce ar putea fi numită a *verosimilului*.[4]. între Platon şi Aristotel chiar există o diferenţă de optica în această privinţă. La ambii, imitaţia produce altceva în alt mediu, cu deosebirea că pentru primul e vorba de proiecţia sau reproducerea superficială a 3urnii sensibile într-un mediu incapabil de a epuiza conţinutul realităţii originale (ideile) ori a atinge ţintele sale şi a satisface exigenţele care-l leagă de ele ; în timp ce pentru al doilea, privind nu numai aparenţa exterioară ci esenţa internă, ideală a lucrurilor naturale, arta imită natura în creaţia sa şi dacă artistul nu ne oferă o realitate actual existentă ori întîlnită în trecut, ne oferă o realitate posibilă (aşa cum poate fi ea, mai rea -sau mai bună) prin libera reelaborare a datelor realităţii. De aici două direcţii contradictorii, în esenţă antagonice, în evoluţia ulterioară a conceptului, care avea să primească secole în şir accepţii şi interpretări diferite, stîr- nincl atîtea dispute : prima avînd la bază pe Platon, a doua pe Aristotel, după cum sfera imitaţiei era raportată

– pe linia idealistă (platonică) — la lumea ideilor, sau
– pe linia materialistă (aristotelică) — la lumea sensibilă ; „două noţiuni fundamentale despre artă, care fuzionează între ele în proporţii variabile şi nu totdeauna cu conştiinţa că sînt două noţiuni diferite, au dăinuit vreme de veacuri întregi". °

Dacă *mimesis,* aplicat *stricto sensu* sensibilului, cade în desuetudine odată cu Plotin, concepţia că lumea ideilor e paradigma pentru lumea sensibilă şi — indirect — pentru artă, rămîne curentă în platonismul tîrziu. Plotin însuşi admite că artistul pentru a produce are nevoie de a contempla inteligibilul. Şi, dacă toate artele de imitaţie

[4] Augusto Simonini, *Storia dei movimenti estetici,* Firenze, 1968, p. 18.

[5] Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni,* p. 378.

(pictura, sculptura, dansul şi pantomima) au un model sensibil (dat fiind că imită şi traduc mişcări, forme şi simetrii vizibile în orice ritm, în cel al dansului şi al pantomi- mei, şi mai ales în cel al muzicii), nu există artă care pe lîngă mânuirea sensibilă să nu pretindă gîndire inteligibilă. Şi, deşi in realitate nu există la Plotin o teorie a imitaţiei naturii sensibile — chiar şi în textele primei perioade, privind arta, se referă întotdeauna la inteligibil (*Enneade*, V, 8, 1) — adevăratul artist nu „copiază* natura, în concepţia sa, ci îndreptîndu-şi privirile spre arhetipii din care derivă natura sau lumea în ansamblu (ca o operă de artă, ca o poemă divină) creează el însuşi o frumuseţe care corespunde ideii (a ceea ce va crea), îşi extrage inspiraţia din forţa spirituală care a creat formele frumuseţii corporale. El nu imită numai modele (ideale) d recurge încă *I* a înţelepciunea naturii, care are aceeaşi origine spirituală, căci „există în natură o raţiune, care este modelul frumuseţii din lucruri, după cum există în spirit o raţiune şi mai frumoasă, din care vine aceea care este în natură[11] *(Enneade,* V, 8).

Astfel, Plotin face un pas înainte în identificarea izvoarelor artei. In concepţia sa, arta nu mai e o copie a unui model exterior deja împlinit, fie şi universal, ci identificarea spiritului cu frumuseţea pe care o contemplă. Ideile frumoase pe care artistul le vede în el însuşi se Transformă în materie. Cînd Fidias I-a sculptat pe *Zeus* al său, trebuie să fi fost călăuzit de un model de frumuseţe care i-a apărut în minte. Astfel, arta se produce în baza ideii artistului care nu mai e ideea eternă şi imuabilă a lui Platon, ci ideea vie a artistului, ideea din mintea sa.

înţeleasă ea însăşi în mod diferit, în perioada elenistică, această idee (reflex al „modelului transcendent" la Plotin, un fenomen psihologic, la Cicero) situa pe artist, în ipostaza de creator, la alt nivel al relaţiei: în artă apar elemente ale realităţii, dar pe lîngă ele apar elemente ideale ; arta are un tipar extern, dar şi unul lăuntric în mintea artistului. Deşi artiştii 'din elenismul iniţial nu pot evita un oarecare apriorism (deoarece Zeuxis face selecţia datelor „naturii“ pe baza unor principii ce nu sînt deloc empirice), totuşi aici dimensiunile şi proporţiile

observate empiric (şi nu speculaţii numerice apriori) servesc drept canon. Dacă artistul reprezintă ceea ce vede în natură, el o face pe o bază selectivă. Şi, mai mult, cum sublinia Plotin, el îşi extrage formele nu numai din lumea exterioară ci şi din sine însuşi...

In perioada elenistică apare conceptul de *imaginaţie* (la Maximos din Tyr, Filostrat cel Tînăr, Pseudo-Longi- nus), *fantasia,* la stoici. Filostrat cel Bătrîn considera *fantasia* o putere de creaţie superioară imitării. Dar, produs al epocii clasice greceşti, teoria imitării menţine în principiu ideea naturii ca sursă a artei. „Observaţia naturii a dat naştere artei" (Cicero). Pentru Quintilian era clar : „Tot ce s-a perfecţionat prin artă îşi are începutul în natură". în acelaşi sens, „natura sau doar arta (aici meşteşugul) fac mare pe poet", la Horaţiu, care în *Ars poetica* (317—318) sfătuia pe „iscusitul imitator " : *...„să observe modelul vieţii şi al moravurilor Să desprindă din ele voci (imagini) vii".*

## EVUL MEDIU

### Sursa artei în gîndirea chineză

Gîndi rea chineză oscilează, de asemenea, în aceeaşi opt:.- â, între două direcţii opuse : exprimarea unor esenţe spirituale intangibile, sau transpoziţia fidelă a naturii în artă. Arta imită viaţa, natura în aparenţa sau în esenţa ei, principiul spiritual *tsi* *, fiinţa spirituală a lucrurilor, ori viaţa exterioară, ca modalităţi bipolare. Şi dacă — pe
o linie — i se cere artistului să reprezinte realităţi existente şi nu „fantezii[11] sterile, Lao Tse şi adepţii săi, *daoiş- tii>* privesc natura ca un principiu al activităţii artistice. In primul secol al erei noastre, ideea că sursa artei se află în fenomenele realităţii, indicînd imitarea lor, o susţine Van Ciuan (27—97 e.n.). Cel mai viu exponent al gîn- dirii chineze în acea perioadă înţelege arta ca o corespondenţă a imaginii lor cu faptele. Principiul fundamental, *tsi,* e principiul material al tuturor lucrurilor şi izvorul dezvoltării lor logice. Pe aceeaşi linie, Tsao Pei (187— 226 e.n.) pune principiul *tsi* la baza literaturii, dezvoltă ideea identităţii omului şi naturii, a supunerii lor faţă de legea generală a fenomenelor universului. în dependenţa artei de principiul *tsi,* definind sursa ei, se observă ten

* Menţinem transliteraţia tradiţională, existentă In bibliografia consultată *(n.a.).*

dinţa de a găsi frumuseţea nu în esenţe supranaturale ci în realitate, ca o însuşire a vieţii.

Pe altă linie, nu atît reproducerea exactă a detaliilor cit expresia însuşirilor esenţiale, privind caracterul obiectului, constituie piatra de încercare a artei. Redarea esenţei, a spiritului fundamental al obiectului, ca o tendinţă dominantă a artei chineze — în evul mediu — îşi află mai ales în secolul VI, cu Se He (479—502) o expresie dogmatică. Dar, la autorii tratatului *Categoriile picturii vechi* — primul dintre cele şase principii ale picturii (exprimarea esenţei fenomenelor vieţii) include şi corespondenţa formei cu lucrurile reale şi utilizarea culorilor în corespondenţă cu obiectul pictat ca şi copierea celor mai bune modele din trecut, totodată. Pictura, exprimând esenţa fenomenelor vieţii, îşi alege imaginile din realitate...

Urmaşii lui Se He se grupează în două direcţii opuse, după modul în care înţeleg prima lege a picturii, formulată de acesta : exprimarea esenţei fenomenelor vieţii, principiul *tsi,* ca bază a artei. Deşi pune spiritul la baza tabloului (fără spirit în tablou totul este mort), în secolul VIII, Van Vei (695—775), cerînd pictorilor să pătrundă „natura naturii", pleacă de la premisa că izvorul creaţiei artistice este realitatea obiectivă. Dînd o expresie idealistă acestui principiu, urmaşii săi pun mai presus „sonoritatea spiritului" şi concep creaţia artistică în genere ca o redare a esenţei adevărate a obiectelor, care este „spiritul" lor. O puternică luptă continuă astfel după Se He. Două tendinţe fundamentale se conturează în înţelegerea acestui principiu, în funcţie de cele două curente stilistice care-şi fac apariţia în secolul VIII.

Se afirmă acum stilul *sei* (exprimarea ideii), definit prin tendinţa de fixare a impresiei integrale a obiectului, şi stilul *gumbi* („pensonul docil"), definit prin precizia şi subtilitatea liniei de contur, sau detalierea reprezentărilor. Linia aşa-numiţilor „oameni instruiţi" reia direcţia înţelegerii idealiste a artei, în ce priveşte originea pictu

rii. Incă în secuiul IX. la Cjan Jan-Vuan se remarcă îndepărtarea de la principiile materiale ale predecesorilor săi, tendinţa de interpretare idealistă a lui *dao* (ordinea universală a lucrurilor) în expresia „respiraţia vieţii". Pe urmele lui Cjan Jan-Yuan, deja Tsin Hao interpreta creaţia ca expresia spiritului obiectelor. In secolul XI Su Şi (1036—1101) condamnă pe artiştii care pictează în maniera minuţioasă şi măruntă a picturii (se transformă în sclavii naturii) şi relevă necesitatea de a reda „principiul constant", adică esenţa neschimbătoare a lucrurilor. A- ceastă esenţă capătă aici caracterul de principiu spiritual. La Van I „taina artei portretului" stă în dezvăluirea aspectului spiritual al omului.

**in gîndirea medievală europeană**

Aceeaşi opoziţie se manifestă, de pe poziţii uneori extremiste (oscilînd între realismul radical şi idealismul radical), în gîndirea europeană medievală.

Arta extrage din realitate — la Augustin. Raportînd imitaţia la un model ideal, însă, Hugues St. Victor şi Guillaume de Conches o plasează, în context neoplatonic, la nivelul *imaginii,* lucrurile naturii fiind, la rîndul lor, im- gini ale lumii divine. Concepţia lui Plotin, după care arta reprezintă nu atît obiectele exterioare cît ideea lăuntrică din mintea artistului şi, deci, opera de artă îşi are obîi'şia în creatorul ei, şi anume în ideea sa despre lucrul pe care urmează a-l face, se menţine în esenţă la Scoruş Eriugena, la Bonaventura, la San Francisco, la Dante şi Giotto. Abia spre sfirşitul perioadei — pe linie aristotelică — arta imită natura în operaţia sa, în sensul <'ă „operaţia artei se bazează pe operaţia naturii" şi, pe lingă un ansamblu de cunoştinţe generale, artistul are

nevoie ele ceva mai mult şi anume de „un simţ al realităţii concrete" — la Toma clin Aquino.

Dacă formele operei de artă izvorăsc din concepţia artistului, ele nu sînt nimic altceva decît compunere, ordonare, şi configurare; arta trebuie să se orienteze nu după lumea naturii ci după idee... Dar formele nu sînt numai impresii vizuale, ci constituie obiectul unor percepţii complexe, iar percepţia se întemeiază pe impresii senzoriale. Formele artei sînt efecte (produse) ale procesului de percepere completă a lumii vizibile, a realităţii

— în estetica scolastică tîrzie. La Duns Scotus arta este o imagine a realităţii. „Poezia naturală trebuie să se orienteze după natură şi obiectele reale, nu după lumea su- prasensibilă" a ideilor — la Guillaume d'Occam. Obiect al artei, deci sursă a ei, devine realitatea materială, natura senzorial-pcrceptibilă, cu elementele ei individuale, anticipînd o formulă a Renaşterii.

## RENAŞTEREA

### Natura ca sursă a artei

Dacă în zorii evului mediu arta înscrie un joc fluctuant între sensibil şi inteligibil iar în amurgul perioadei între real şi universal, Renaşterea împinge la extrem acest joc în cele două direcţii opuse, care definesc arta acestei epoci :1) Pe linia spiritualistă a Renaşterii, arta nu „face" ceea ce „face" natura, ci cum „face" (făureşte) natura ; 2) Pe direcţia naturalistă a Renaşterii, ideea că arta trebuie să fie conformă naturii, *conformitatea cu lucrul imitat* e o axiomă.

în secolul XV, îndeosebi, arta se apropie din ce în ce mai strîns de natură în Italia şi aceeaşi tendinţă de a reproduce natura se observă în Germania, Ţările de Jos, Anglia etc. Teoria imitaţiei devine — pe această linie — din ce în ce mai riguroasă. La unii interpreţi (adevărat, nu cei mai numeroşi şi nu întotdeauna cei mai importanţi artişti ai epocii) „imitaţia" ia o accepţiune mai restrînsă (dacă nu chiar mai îngustă) privind *ceea ce* „face" natura ca obiect al artei. Apare astfel „cea mai problematică dogmă a teoriei esteticii", ideea că opera de artă este „reprezentarea directă şi fidelă a obiectului naturaP'. [1] Tendinţa de interpretare a imitaţiei în sensul cel mai re-strîns, de reproducere fidelă a obiectului, se impune cu

[1] Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory,* London, 1940, p. 90.

Albcrti („Pictorul trebuie să reproducă ceea ce vede...“), cu Vasari (pentru care pictura nu e nimic altceva decît rctlari'a în desen şi culori a lucrurilor aşa cum sînt ele în viaţa reală şi artistul e cu atît mai desăvîrşit cu cit se apropie mai mult de natură) ca şi — în veacul al XVl-lea
– cu Ludovico Doici, după care, de asemenea, „pictura nu e altceva decît imitarea naturii, şi acela care se apropie mai mult de ea e maestrul cel mai ales“.

Pictura şi poezia au acelaşi ideal : „Să imite natura cît mai mult cu putinţă“ (Varchi). Primul lucru pe care trebuie să-i facă poetul este să meargă şi să vadă pe viu ceea ce n-a văzut decît în scris, să contemple icoanele vii alo lucrurilor din natură. „Altminteri nu va scrie niciodată cutezător[1]* (Pelletier du Mans). încă în pragul epocii, Cennino Cennini îndemna pe artist; „Fii cu luare aminte ! Cel mai perfect ghid pe care-l poţi avea şi cea mai bună cirmă, cea mai bună poartă de triumf este pictura după natură. Ea întrece toate modelele şi numai pe ea trebuie s-o urmezi cu înflăcărare".

Conceptul de „voinţă artistică[11] al Renaşterii îşi are originea în studiul naturii. Natura e baza, centrul din care toate descoperirile artistice îşi iau rezultatele lor spre care aspiră, observa Worringer. în această epocâ realitatea empirică îşi poate pretinde exigenţele ei. Odată cu noul concept al omului şi interesul noii epoci pentru empiric în genere, pentru realitatea imediată, pentru natura contingentă, concretă, ceea ce s-a numit naturalismul Renaşterii (care vine din participarea artistului la lumea naturii, din exuberanta vitalitate a omului nou al epocii —- omul capabil să-i smulgă naturii secretele ei şi să pună stăpînire pe forţele sale în slujba lui) se baza pe principiul reproducerii în artă a naturii şi a omului, cea mai perfectă creaţie a naturii. Arta se îndreaptă spre observarea realului, care e individual şi divers. Lumea externă, considerată ca realitate sensibilă, atrage întreaga atenţie a artistului. Arta Renaşterii înfăţişează persoane, scene şi evenimente reale. Artistul creează un sistem de relaţii cu lumea reală, tinde s-o exprime din ce în ce mai fidel.

Nu e mai puţin adevărat că, în aceeaşi epocă, apar şi poziţii mai îndrăzneţe, care contrazic naturalismul Re

naşterii. Descoperirea naturii e un mijloc pentru artă, nu un scop al ei. „Cea mai bună metodă pentru pictor este să portretizeze după natură aşa cum îi dictează imaginaţia" •— la Cennino Ccnnini. Sculptorul şi pictorul îşi iau *modelele* din lucrurile pe caro le reprezintă, dar ei idealizează aceste modele. Dacă Leonardo se opune (şi mai categoric *încă decît* Alberti) idealizării — şi, în concepţia sa, poate fi bun pictor numai acela care este capabil să imite prin arta sa calităţile formelor pe care le produce natura — „a imita natura nu e a face ceea ce a făcut ea, ci a descoperi şi a-ţi însuşi procedeele sale pentru a face altceva şi mai bun". Pictura nu se mărgineşte numai la lucrurile naturii ; ea se îndeletniceşte cu o infinitate de lucruri pe care natura nu lo poate crea. Dar „arta creează lucruri pe care natura nu le-a creat şi care n-ar putea exista fără artă. în consecinţă, arta mai degrabă produce decît reproduce forme naturale" (Cusanus). Natura se cere descifrată. Artistul trebuie să smulgă din ea, cum zice Diirer, ceea ce sălăşluieşte într-însa... Dacă Alberti declară că vrea să facă în aşa fel îneît pictura să izvorască „din rădăcinile interioare ale naturii", Leonardo contribuie la o mare schimbare în istoria conceptului artoi ca *producţie* la definirea artei — *creaţie.* Noţiunea artei-*creaţie,* existentă în stare embrionară în gîndirea antichităţii, capătă o nouă strălucire şi pondere, o nouă justificare în Renaştere. Apelul lui Marsilio Ficino „să nu fifri sclavii, ci emulii naturii" — întrucît omul perfecţionează natura,
o corectează şi amendează — îşi află o vie confirmare în epocă. Cu Michelangelo, artistului nu i se mai impune, nici nu e obligat să rămînă fidel naturii (realităţii). „Uneori ochii omeneşti tînjesc să vadă ceea ce n-au văzut niciodată şi ceea ce nu cred că n-ar putea exista niciodată." El însuşi, pe bolta Capelei Sixtine, picta figuri supraomeneşti „nemaivăzute de nimeni înainte şi neinventate de nimeni". în acest sens, V. Danti observa : „Nu e nici o îndoială că arta desenului poate să imite sau să reproducă fidel toate lucrurile vizibile ; şi nu numai lucrurile cereşti şi pe cele naturale, ci şi orice fel de lucruri produse de artă; şi, mai mult, poate face noi corpuri compuse şi lucruri care ar putea părea chiar inventate de arta însăşi,

cum sînt himerele[11] *(Tratatul proporţiilor perfecte,* I, 11). în termeni aproape identici, Sidney nota că poetul „înălţat de puterea propriei lui invenţii*[4] ajunge să facă lucruri fie mai bune decît cele zămislite de natură, fie cu totul noi, forme care n-au existat nicicînd în natură, precum eroi, semizei, ciclopi, himere, furii şi altele asemănă- toare". „Căci, explica el, natura n-a înveşmîntat niciodată pămîntul într-o tapiţerie la fel de felurită cum au făcut-o diferiţii poeţi. Lumea ei este de bronz, numai poeţii făuresc una de aur".

Aceasta nu însemna anularea naturii ca sursă, a artei. „Nu se află nici o artă hărăzită omenirii care să nu-şi aibă drept obiect de căpetenie operele naturii, fără de care nici n-ar putea lua fiinţă*[4], spunea acelaşi Sidney. ■„în această privinţă, eu consider că natura este măiastră, iar fantezia omenească doar o rătăcire", afirma Durer. A imita natura constituie strădania lui Lorcnzo Ghiberti, a oricărui mare artist al Renaşterii. Pentru Alberti nu există nici un drum mai sigur către frumos decît imita- rea naturii. în vremea Renaşterii imitaţia a devenit iarăşi concepţia de bază a teoriei artelor şi s-ar zice că tocmai acum ajunge la apogeu. [2] Imitaţia naturii e temeiul artei, la umanişti. Dependenţa artei de natură era *locus com- munis* al teoriei vremii. '

Dar, în genere, imitaţia naturii (care are aici un viu relief, dotată cu forţe cu atît mai măreţe cu cît numai omul este în măsură să Ie sondeze şi să le descopere) implică — în final— eliberarea de jocul dintre sensibil şi inteligibil, şi — în acelaşi timp — o concepţie mai largă, mai vie, mai elastică a imitaţiei însăşi. Fidelitatea faţă de natură nu însemna o imitare oarbă a naturii. Filosofia Renaşterii se defineşte prin naturalism, adică necesitatea de a cunoaşte şi studia natura. Punctul de plecare e „reacţia vizibilă contra supranaturalului şi extramun- danului** (De Sanctis).

Se Zdruncină astfel entuziasmul epocii pentru doctrina platonică a ideilor, dar nu şi credinţa sa în măreţia naturii, identică divinităţii, la Bruno. Ideea luptei şi coin

[2] Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni,* p. 381.
[3] Idem, *Istoria esteticii,* Editura Meridiane, voi. III, Bucureşti, 1978, p. 304.

cidenţei contrariilor în filosofia naturii din secolele XV—XVI, la Nicolaus Cusanus, Gard ano, Teîesio, Giordano Bruno e activă : acelaşi „suflet universal", aceeaşi „forţă vitală" parcurge toate treptele ei de Ia lumea anorganică la om.

Primatul imitaţiei naturii în artă, atenţia acordată detaliilor realităţii necunoscute sau ignorate în evul mediu, justifică aici concepţia artei ca fiică a naturii şi a artistului ca fiu al acesteia. Explicabilă prin orientarea generală a gîndirii spre experienţă în această epocă, întoarcerea la natură, ce se anunţă încă în secolul al XlV-lea în toată Europa occidcntală, explică — în acclaşi timp — reacţia Renaşterii împotriva imitaţiei servile a naturii şi a modelelor vechi, cu atît mai mult cu rit în această epocă, pe o linie anunţată în antichitate, imitaţia avea şi un sens normativ — imitarea modelelor.

### Imitarea modelelor

In acest sens, Tratatul *despre sublim* (sec. I. e.n.) recomanda „imitarea şi emularea marilor scriitori şi poeţi[11], admiţînd că în artă ideile elevate, sublimul, sînt pro-' vorate nu numai de măreţia sufletului, de forţa imagina- ţici, ci şi de imitaţie. „Tmitaţia şi întrecerea cu scriitorii măreţi şi cu poeţii din trecut — iată un izvor important cil sublimului". Nu era vorba aici de o copiere servilă, formală a modelelor vechi, a operelor autentice, frumoase, ci de inspiraţia extrasă din ele; nici de recomandaţia (ce-o întîlnim la Horaţiu şi Isocrat, la Dionysius de Hali- carnas, ca şi la Winckelmann în perioada modernă) 'de a desprinde, prin exerciţiu, calităţile formale ale unor modele proclamate odată pentru totdeauna perfecte. A imita însemna aici a încerca să refaci, să retrăieşti în adîn- cul sufletului tău, condiţiile de viaţă spirituală din care au izvorît marile opere, pentru ca astfel să izbuteşti a crea expresii egale sau cel puţin corespunzătoare acelor opere/' A imita însemna a fi inspirat, „deoarece mulţi se inspiră din geniul străin, ca sub influenţa zeului, ca si Pitya"..., imitaţia avînd un sens de „pecete a caracte

'• *Tratatul despre sublim.* Bucureşti, 1935, p. 17.

relor frumoase, a născocirilor şi a creaţiilor®. Legată însă de admiraţia în faţa marilor greci, imitaţia se confirma, în acest sens, în exemplul unor scriitori ca Stesihor, Arhiloh, Herodot şi mai ales Platon, care după opinia lui Longinus (autorul prezumtiv al *Tratatului despre sublim)* imitau şi se întorceau la Homer, extrăgînd „din el imitaţia ca dintr-un izvor viu". Dar, precum s-a remarcat, nu rezultă de aici că pentru Longinus cărţile scriitorilor celor mai geniali chiar înlocuiau marea carte a vieţii şi că el propunea să căutăm inspiraţia imitind numai operele de artă şi nu însăşi natura. Imitarea anticilor e numai unul din procedeele de a atinge sublimul, in operele lor fiind formulate trăsăturile lui principale, prioritatea întotdeauna şi în toate revenindu-i naturii care dă viaţă artei (Iezilor şi regulilor cunoscute de experienţă). Deci prin imitarea capodoperelor literaturii nu se anihilează şi nu se substituie imitarea realităţii, în sensul originar al imitaţiei naturii în artă.

Renaşterea adoptă această dublă accepţiune a ideii imitaţiei într-un sens analog, accentuînd — deopotrivă — imitaţia naturii şi a modelelor vechi, în cele două direcţii ce-o definesc, în mod contradictoriu.

Odată cu studiul antichităţii şi imitaţia ei, pentru care un Petrarca, Boccaccio sau Gemistos Pieton arată un special interes, teoreticienii artei şi artiştii Renaşterii vorbesc despre imitaţia naturii în artă tot atît de insistent ca şi despre imitaţia antichităţii şi pun — prin reacţie — ideile şi concepţiile lor personale deasupra canoanelor tradiţionale. Incepînd cu Giotto, care a orientat pictura spre prezent şi real, pictînd figurile şi exprimînd sentimentele numai după confruntarea ou viaţa care se desfăşura în jurul său, în eforturile sale de a orienta arta spre realitatea din vremea lui, spre uman şi natural, acest proces cunoaşte — evident —■ o evoluţie. Creator al culturii umaniste europene, cum a fost numit, Petrarca îşi dedică o mare parte a vieţii sale studiului monumentelor literare antice. însuşindu-şi nu numai stilul autorilor romani, ci scriind epistole lui Tit Liviu, Virgiliu, Seneca,

[5] I. M. Nahov, *Iz istorii esteticeskoi mîsli drevnosti i srednevekovea,* Moskva, 1964, p. 150.

Cicero, se consideră el însuşi un fidel urmaş al acestora, precum considera Italia vremii sale urmaşa statului roman şi literatura italiană urmaşa celei latine.[i] La fel, Alberti caută să regăsească tradiţia antichităţii. Palladio studiază ordinele arhitectonice şi sculptura antică. Manuscrise salvate, statui antice dezgropate sub ruinele Romei reînvie o lume „nouă“ : antichitatea greeo-romană. Umaniştii acordă o deosebită atenţie studierii şi comentării monumentelor antichităţii. Ei studiază pe Platon şi Aristotel, Piui arh, Luchian, Lucretius etc. Cultul antichităţii ia astfel de proporţii, îneît unii exegeţi văd în orientarea spre antichitate conţinutul fundamental al culturii Renaşterii. „Tot ce le-a plăcut marilor autori, eu accept ca pe o loge“, spunea astfel Valia. „Acest om ştia mai mult decît natura", exclama Michelangelo privind o sculptură antică. Alberti justifică, la rîndul său, interesul faţă de arhitectura antică, spunînd : „Strămoşii noştri au adunai, în măsura posibilităţilor omeneşti, acele legi pe caro lc foloseşte natura în crearea lucrurilor şi Io—RU aplicat ,1a regulile arhitecturii".

Unii umanişti, care acceptă noul principiu al imitaţiei (imitarea modelelor) nu abandonau -cloci principiul mii:- vechi (imitarea naturii), ei-1 justificau prin el. Umaniştii gîndeau că de vreme ce anticii au fost fideli naturii, cel ce-i urma pe ei imita însăşi natura.

în aceeaşi epocă, însă, unii umanişti, precum Pico delîa Mirandolla, interpretau imitaţia oarecum mai liber : in 'crierile sale, apelînd nu la forme concrete, ci la stilul general al marilor precursori, scriitorul trebuie să aleagă cei:, ce este mai perfect, numai aceasta trebuind să facă obk-ftul imitaţiei. După Rembo, el se cade să imite oneşti- :oa lui Cezar, măreţia lui Cicero, concizia lui Salustiu, Ij^âţia lui Titus Livius. Dar Castiglione contestă imitaţia pe considerentul că ,,clacă omul nu-şi află de la sine o potrivire oarecare cu un autor, nu-i bine să-i împingi a-l iiai.a cu sila, căci vigoarea minţii lui abătîndu-se de pe ivi.:, pe care ar fi străbătut-o cu folos dacă nu i-ar fi

[11] Alexandru Balaoi, ***SLaria deliu h'iteralura italiana (due- . - Irecento)***. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti 1931'.
■ .4.

fost retezată, se stinge încetul cu încetul şi nu mai poate da nimic". ‘

In acelaşi sens, şi mai categoric, Leonardo da Vinci arăta că „tabloul pictorului va fi puţin perfect dacă el va lua ca inspiraţie tablourile realizate de alţi pictori, dar dacă el va învăţa după lucrurile, obiectele naturii, el va realiza o operă bună". Şi, ca iatare, decît să te referi la autori, este un lucru mult mai mare şi mai demn ca la citirea lor să faci apel la experienţă, învăţătoarea celor de la care au învăţat şi ei. „Nu zicem că această metodă n-ar fi bună, urmată după compoziţii bune şi meşteri mari, preciza Leonardo. Meşterii mari sînt însă atît de rari, găsim atît de puţini, îneît este mai sigur să apelezi la lucrurile naturale decît la acelea care imită cu multe scăderi acest model natural, căci — justifica el această idee — acela care poate merge la izvor nu trebuie să meargă la ulcior".

### Apelul ad fontes

Optica se modifică, deci, în epoca în care se afirmă dreptul ştiinţei şi al cercetării asupra autorităţii arbitrare. Alături de o vie reacţie împotriva imitaţiei în accepţia ei livrescă („trebuie să ştim citi în cartea naturii şi nu să fim sclavii intelectului altuia", cum scria Galilei) apelul *ad fontes,* deviza umaniştilor, punînd pe prim plan originalitatea în artă, implica deopotrivă invitaţia de a descoperi în fiecare autor ceea ce e original şi propriu ca şi îndemnul spre „studiul lucrurilor reale" (Leonardo Bruni), prin cunoaşterea cărora arta îşi descoperă izvoarele ei cele mai autentice.

Nu putem ignora acest aspect propriu artei Renaşterii. Incepînd cu sccolul XIV, din timpul lui Giotto, pictura aspiră în mod conştient spre însuşirea realităţii, şi aceasta a deschis noi căi dezvoltării artei în toate ţările. Atenţia acordată lumii reale (relieful, perspectiva, mişcarea, lumina) — tot atîtea etape în însuşirea artistici a realităţii, a „modelului unic" pentru pictură — în pas cu cercetările ştiinţifice, permit artiştilor să posede tainele

' Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* voi. III, p. 121

reprezentării obiectelor concrete ale naturii. Nici un maestru n-a stăpînit astfel ştiinţa anatomică, legile perspectivei, ale luminii şi umbrei ca Leonardo.

Renaşterea inaugura metode noi de investigare a universului. Marile descoperiri ale lui Copernic, Kepler, Tycho Brahe, Galilei („care înalţă geniul calculaţiei şt puterea inteligenţei omeneşti pînă la măsura universu- lui"[!]), inclusiv temerara gindire a lui Bruno, anulind limitele vechii lumi prin postularea unui univers deschis şi infinit, extind orizontul uman al cunoaşterii. Omul pune acum stăpînire pe o lume mai vastă şi mai variată. Lumea aristotelică, clădită pe contrastul dintre cer şi pă- mmt, se surpă. Şi, odată cu aceasta, o profundă mutaţie în concepţia despre sine a omului se răsfrînge şi în artă.

Omul „care a văzut dezvoltîndu-se în fiinţa sa cea mii nobilă armonie a personalităţii, care şi-a extins stă- pînirea asupra lumii prin cucerirea spaţiilor" (Burckhardt) *v* modelul lumii în Renaştere, model al lumii sau microcosmos, cum îl concepea şi-i exalta Pico. O adevărată literatură asupra omului, începînd cu *De dignitate et ex~ c client ia hominis* a lui Giamnozzo Manetti şi culmi nînd cu *Oratio de hominis dignitate* a lui Pico della Miran- doîa. descoperă omul ca un *mcignum miraculum* faţă de natura brută, „fără progres", în epoca în care dominaţia omului, ca manifestarea unei forţe capabile să ssubjuge na: ara, se afirmă în mod spectaculos.

Literatura, artele plastice, întreagă cultură a Renaşterii poartă amprenta „descoperirii omului", înalţă omul, în- sufj'eţindu-l, siăvindu-i forţa şi frumuseţea : „Ce creatura minunată este omul ! Ce posibilităţi infinite !" (Shakespeare).

Omul real, natura sa adevărată, corpul uman atrage atenţia artiştilor ; în sculptură şi pictură apare nudul şi peisajul în reprezentarea artistică a omului, imaginea vie şi complexă a omului epocii noi. Tema omului e conţinutul fundamental al artei Renaşterii de Ia Petrarca şi Boc- cr.fX'io pînă la Shakespeare şi Cervantes. Omul reprezentat in adevărata, autentica sa măreţie, in dinamica interioară a caracterului său, în complexitatea fiinţei sale in-

[e] Tudor Vianu, *Transformările ideii de om, în Studii de fi- Juyrşia culturii,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1982, p. 421.

clividuale reaic. ci calităţile sale fizice şi spirituale, per- fccta armonie a personalităţii umane ocupă un loc central în arta Renaşterii.

Alături de cultul naturii (la Leonardo da Vine:, la Bruno, la Vives. la Montaigne, la Charron), cultul ( râului —• un titan capabil de fapte măreţe, care are geniul acţiunii dinamice, omul individual, omul concret, identificabil în viaţa reală, interesat do el însuşi, de problemele lui, *uomo unic o* al epocii — impune un nou -concept al artei. Renaşterea descoperă omul ca o- bicct şi sursă a artei. Avîndu-şi noua ei forţă în om, ea vede în artist, pe care orgolioasa gîndire a epocii, j.bia eliberată de dogma scolasticii, îl situa atît de sus, expresia organică a demnităţii umane. Artistul devine acum „murele om", „eroul". încă în trecento, Giotto e privit ca *mugnus magister, il piu sovrano maestro.* La Alberti, pictorul e adorat şi socotit „aproape ca un zeu[u]; el e condus de *ingenium, dahnonion, fuior divin us. Fur or poeticus* este sursa autenticei reuşite în artă, la Franco's- co Patri/.zi. Artistul o primul, şi cel mai ales creator, Jti- *dior,* nu copiind natura ci dînd expresie' propriei sale imaginaţii creatoare. Aici, „mintea omenească în calitate de origine a artei" [9] e însăşi sursa ei originară. Arta devine „invenţie" Ia Grifoli, Dolce şi Lionardi, „invenţie din nimic" (Capriano). Opera sa, „o proiecţie a luminii intelectului nostru", îl situează pe artist alături de intelectul divin. „Natura divină a ştiinţei pictorului transformă intelectul acestuia într-un intelect divin, întrucît el procedează la crearea a diverse fiinţe, animale, plante, fructe, pămînturi, ţări", cum scria Leonardo.

Un nou ideal artistic, al omului nou. activ (care cunoaşte şi supune natura voinţei sale) stă astfel la baza artei Renaşterii. Chiar la Cennino Ccnnini, artistul trebuie să lucreze *cum ii place,* după voinţa sa. Şi daca la Vasari pictura nu e altceva decit înfăţişarea prin desen şi culoare a tuturor lucrurilor vii din natură, aşa cum le-a zămislit ea, la Bernini „pictura arată ceea ce nu este". Leonardo aprecia, la rîndul său, pictura pentru

[J] Lionello Vonturi, *Istoria criticii de artă,* Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 100.

formele po tare Ie lua din natură, dar şi pentru acelea care nu sînt în natură şi care-şi au deci sursa in artist. Mintea sa are aptitudinea de a crea ficţiuni ; din acest m )tiv, artistul nu e un imitator, lucrarea lui e prin însăşi naturii ei mai mult productivă decît reproductivă. ŞL dacă la Diirer — în această privinţă — „natura este maestru, iar fantezia omenească doar o rătăcire*[4], arta e, în Renaşterea tir/.ie, ficţiune la Delbene. Dacă în antichitate şi evul mediu personalitatea artistului rămîne ascunsă (el îşi semna rareori opera), în Renaştere arta îmbrăţişează jndivjdualiUitea sa. Fiecare artist vine aici cu un coeficient personal. Artistul se reprezintă pe sine. Cum spunea Loren/o de Medici, „orice pictor se pictează pe sine însuşi". Aceasta idee. şi la Poliziano şi la Savonarola, are un sens general. O întîlnim şi la Montaigne : „pe mine mă zugrăvesc[1']. Punind deci pe artist în centrul operei sale, individualitatea liberă şi creatoare devine un factor activ al artei. Dacă, iniţial, arta îşi are temelia în cosmos, nu în om, situind pe om în alt plan al relaţiei cu lumea exterioară, în Renaşterea tîrzie, arta e „omul adăugat naturii[41] (Bacon). Arta descoperă omul în complexitatea sa. Umanistul tir/iu se emancipează, se caută pe sine ; noi izvoare ale artei decurg, deci, din însăşi fiinţa umană.

## BAROCUL

In perioada manierismului şi a barocului, a Renaşterii tîrzii chiar, arta intră în domeniul *ficţiunii* şi al *fanteziei,* pe o linie anunţată deja în elenism. O etapă logică în dezvoltarea artei Renaşterii, ca o artă „care vorbeşte în aceeaşi limbă ca şi arta Renaşterii, dar într-un dialect sălbăticit^ (J. Burckhardt) sau un fenomen de sine stătător cu problemele şi specificul său, barocul (ca stil istoric activ în secolele XVI—XVII şi chiar în secolul XVIII în Europa centrală) preia tendinţele artei Renaşterii, adîncind sau lărgind sfera izvoarelor ei.

Ar fi greu să găsim trăsături comune suficient de numeroase în domeniul caracteristicilor formale sau formelor viziunii acestui stil, înglobînd peste 150 de ani de cultură ai întregii Europe, după cum la fel de greu este să le depistăm baza ideologică. Secolul al XVI-lea este în istoria lumii moderne un secol de tranziţie şi de gestaţie. Pentru unii, Renaştere-Baroc este una şi aceeaşi fază a culturii, o fază a Renaşterii. Michelangelo e considerat părintele barocului, care n-ar fi decît declinul Renaşterii şi al idealului raţional al acesteia (Croce).

Dacă Renaşterea afirmă însă tezele despre percepţia armonioasă a lumii, echilibrul proporţiilor şi elementelor operei de artă, linia calmă şi pură, barocul opune acestor convenţii antiteza : perceperea antinomică a lumii, dominaţia unor elemente artistice asupra altora, linia agitată, frîntă, nervoasă în locul liniilor drepte şi sobre sau formelor plastice pure, dinamica masivă a for-

melor, antinomia, dualitatea barocă oglindind felul de viaţă socială al epocii, plină de contraste, oricum o nouă înţelegere a lumii şi a omului, un nou gust estetic, legat de atmosfera generală a vremii, dar şi de înflorirea neobişnuită a ştiinţei şi filosofiei, în luptă cu reminiscenţele scolasticii medievale. Deja în secolul XVI în doctrina filosofilor italieni ai naturii încep să apară reprezentări noi despre lume. Dar transformări adevărate în ştiinţa despre univers se realizează la graniţa dintre secolul XVI şi
XVII, atunci cînd Giordano Bruno, Galilei şi Kepler, dezvoltînd teoria heliocentrică a lui Copernic, admit pluralitatea lumilor, infinitul universului în care pămîntul nu e un centru, un punct Fix ci o parte în mişcare, iar telescopul privind în maerocosmos şi microscopul în microcosmos, dezvăluie în faţa omului „emoţia infinitului", alături de un nou interes pentru mediul înconjurător. Perspectiva centrală a Renaşterii, mai ales în sensul în care secolul XV reprezintă tocmai o ordonare fictivă a relaţiilor spaţiale şi cultivă ficţiunea unui timp care raţionalizează spaţiul, îl sistematizează subordonat unui punct de vedere unitar, prccum caută să înlocuiască dualismul filosofic al evului mediu printr-o interpretare unitară a lumii,[1] se surpă. Caracterul de sistem unitar al imaginii ]urnii, un ideal al Renaşterii, devine iluzia unei armonii... Schimbarea epocală, care înseamnă începutul propriu al artei moderne, se realizează în descoperirea că lumea nu e aşa de echilibrată, armonioasă şi frumoasă, cum şi-o reprezintă maeştrii Renaşterii ci o enigmă insolubilă, o realitate ambiguă. Manieriştii accentuează acest fapt în tot ceea ce constituie obiect al artei lor : contradicţia, dublul sens, unitatea indisolubilă a realului şi visului banal şi fantastic, entuziasm şi trezire la realitate, iluzie şi deziluzie...

Problema se complică în secolul următor. Faptul principal care s-a schimbat în secolul XVII e înţelegerea omului, a locului pe care-l ocupă în lume, raportul între om şi societate. Personalitatea omului în Renaştere se caracteriza prin unitate şi integritate absolută. Personalitatea

[1] Arnold Hauser, *Philosophie ăer Kunstgeschichte*, Miinchen, 3958, p. 442.

Renaşterii sc afirmă pe sine In armonie cu natura. Dar acest umanism „idilic* nu mai corespunde noii epoci în care omul înceta de a se considera centru al universului, în care el simţea toată complexitatea şi contradicţiile vieţii. Noul umanism, ce se cristaliza în aceste condiţii, numit şi ,,umanismul tragic'[1] (Smirnov), sc baza pe reprezentarea personalităţii umane ca un fenomen complex, multiplan, care se dezvoltă si se transformă continuu, plin de contradicţii şi în luptă permanentă cu sine, cu societatea şi lumea înconjurătoare, tot atît do complexă, contradictorie şi multiplană.

De aici preludiul unei radicale mutaţii. Problematica omului devine ea însă şi mai gravă şi mai profundă. Umanismul „tragic" însenina recunoaşterea tragediei omului în noua societate, recunoaşterea greutăţii luptei pe care el o duce şi a necesităţii acestei lupte, adesea disperate, pe care o oglindea in mod genial opera lui Shakespeare. In această lume infinită, plină de contradicţii şi mereu schimbătoare, omul se simte ca un fir de nisip insignifiant şi, în acelaşi timp, el posedă o marc încredere în sine, deoarece cu toată complexitatea universului, a pătruns taina lui. După Bacon, scopul omului este lupta cu natura, pe care el va şti s-o învingă, dacă se va supune legilor ei.

Personalitatea umană, în secolul XVII, nu mai e un scop în sine, unicul scop al creaţiunii, ca personalitatea Renaşterii. Ea depinde de ambianţa, de natura şi societatea în faţa căreia doreşte să sc prezinte, pe care doreşte s-o uimească şi s-o convingă. Perioada victoriei temporare a reaeţiunii feudale, a Contrareformei, perioada războaielor religioase, a crizei ideologice a avut ca urmare contraste puternice in sensibilitatea noii epoci. Forţele pasiunii, ale fanteziei predomină asupra echilibrului şi disciplinei Renaşterii. O reîntoarcere la principiul autorităţii, la manieriştii tîrzii, e urmată de căutarea unui stil nou, în cadrul unui manierism liber, cu abateri deliberate cîe la proporţiile Renaşterii, cu forme experimentale, capricii excentrice, tensiuni nerezolvate şi dezechilibre pline de nelinişti. O reconciliere a acestor contrarii se va obţine[1], pină la urmă, in sinteza oferita de stilul baroc, dezvoltat în veacul al XVII-lea.

O căuta,re febrilă a formelor extraordinare, al cărei merit constă în noutatea însăşi, acest stil poartă amprenta sensibilităţii noii epoci. ,.Visul renascentist de claritate şi ordine se transformă în coşmarul manierist al spaţiului neliniştit[11] Stări de extaz, stări patetice, expresive, sentimente care resping tentaţia cărnii şi acceptă moartea de martir, molivc hedoniste asociate cu motive de expiaţie, regrete etc. întreţin flacăra artei în baroc. Contrastul acţiunilor omeneşti, imaginea omului care cade din culmile fericirii în abisul suferinţei, nimerind de pe tron la eşafod (la Grvphius sau la Calderon) ; contraste profunde privind viaţa însăşi, fragilitatea vieţii (viaţa e vis, scrum, :enuşă, fum), destinul tragic al omului — reflectă un psihic dezechilibrat. Misticismul, extazul religios, ascetismul, martiriul (la Calderon, Rubens etc.) produc reprezentările suferinţelor chinuitoare, a pasiunilor maladive, a lucrurilor înfiorătoare sau sublime — în pictura epocii.

Poeţii baroci nu se sfiesc să comunice stările lor interioare cele mai diferite într-o manieră directă. „De la plăcerile sufletului şi ale trupului la modurile de întîlnire a conştiinţei cu existenţa sau alte feluri de comportament, în poezia barocă, registrul liric consemnează cele mai variate ipostaze ale sensibilităţii umane. De la grijile cotidiene poetul baroc trece la consemnarea accidentelor biografice, iar de aici se ajunge la evocarea propriului trecut... Expunindu-se astfel în atîtea situaţii intime sau publice, poetul de la această mare cumpănă a vremurilor simte nevoia să vorbească despre sine ca poet".

Artistul, cu problematica lui interioară, îşi confirmă prezenţa. Aici, *introspecţia* ii lasă poetului libertatea să

[2] William Fleming, *Arte şi idei.* Editura Meridiane, Bucureşti, 198;i, p. .iO.

[:1] Hornul Mmitoanu, *Clasicism şi baroc in cultura europeană din scrolul al XVIII-lea,* Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 387— 388.

sc privească *dinăuntru* şi apoi să se uite în jurul său... Privirea poetului acţionată de sensibilitatea barocă are un cîmp uriaş de cuprindere. Romantismul descoperă, nu în mod imprevizibil, noi izvoare ale artei, anunţate în baroc.

Deşi s-a spus că „natura este în mod practic absentă din toate poemele acestei epoci, dacă nu este vorba de natura pastorală, natura convenţională[1]', natura nu lipseşte niciodată cu desăvirşire din poezie. Cum s-a arătat, „poeţii baroci au redescoperit însă natura ca spaţiu al morţii, ca loc de repliere sentimentală din lume, ca decor pitoresc, ca stare cosmică şi cadru referenţial de poetizare a trecerii timpului.'•

, Aşadar, şi în baroc, operele de artă „imită“ realitatea (arta e încă „fiica Naturii") dar totodată exprimă ideile şi trăirile artistului. Se dă aici prioritate inspiraţiei, forţei interioare. Somptuozitatea şi fantezia îşi dau friu liber. Ideea după caro arta urmează principiile (naturii), si nu atît operele individuale ale firii, e vie la manieriş- tii tîrzii (Lomazzo şi Zuecaro). Pictura şi natura, ambele controlate de intelect (într-un caz intelectul uman, în celălalt intelectul, divin) au o sursă comună. Totul provine, în ultimă analiză, din proiectul interior, ideea formată în intelect. Pe o linie anunţată în Renaştere, la alţi autori din secolele XVI şi XVII apare ideea unei frumuseţi ce decurge din cuget. La 80 de ani după Zuccaro, Bellori — adept al clasicismului barochist — scria (in 1672) că artiştii, imitîndu-1 pe Creator, făuresc în cugetul lor modelul supremei frumuseţi şi privind la el corectează natura. [5]

Ideea că opera de artă trebuie să prezinte natura (realitatea) modificată în conformitate cu „stilul mare", aşadar perfecţionată, amplificată in valorile sale estetice, .începînd cu Michclangelo, îşi face loc şi în baroc. Arta

[4] *Ibidem,* p. 345—356.

[5] Wladislaw Tatarfciewiez *Istoria celor şase noţiuni.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 391—392.

nouă sublima realitatea, conferind bazelor ei proporţii ideale sau forme perfecte. Această nouă înţelegere a lumii şi a omului putea avea, deci, în secolul XVII o dublă orientare în dependenţă de modul cum era utilizată :

1) In această lume complexă, contradictorie a naturii si psihicului omenesc, putea fi subliniată latura haotică, iraţională, dinamică şi pasională, caracterul ei iluzoriu („viaţa este vis"), calităţle ei emoţionale. Acest drum ducea spre baroc.

2) Dar accentul putea fi pus şi pe reprezentări clare şi distincte care privesc adevărul (sau logica) şi ordinea în acest haos, pe raţiune, care învinge pasiunile. Acest drum ducea spre clasicism.

## CLASICISMUL

Clasicismul aduce cu sine noi forme de explorare a izvoarelor artei, noi principii de elaborare a ci.

într-o accepţie istoric cristalizată in secolul al XlX-lca, privind clasicismul modern (fenomenul cultural francez din a doua jumătate a secolului al XVII-lea ş iapoi al sferei sale europene de influenţă), „mişcarea estetică a veacului al XVII-lea şi al XVIII-Iea s-a dezvoltat din impulsia generală dată filosofiei de către Descartes. Deşi Des- cartes s-a exprimat rar şi cu rezerve asupra ,ni atenei artei şi frumosului, există un cartezianism estetic, în sensul unei libere cercetări asupra acestor obiecte, condusă de preocuparea raţională de a găsi principiile lor generale şi simple". [1]

De acord c:u principiile filosofiei lui Descartes, îndeosebi in Franţa, esteticienii timpului consideră arta ca un produs al raţiunii şi frumosul un aspect al adevărului. De aici principiul formulat de Boileau *nimic nu e frumos decît adevărul,* care stă la baza artei clasice.

Chiar în baroc, „acest straniu univers nou se supune măcar unor legi mecanice şi matematice[1]". Copernic şi Kepler, ca şi ceilalţi savanţi, erau convinşi de unitatea, proporţionalitatea şi măreţia lui; iar faptul că omul avea putinţa să cerceteze tainele naturii, dacă mintea lui se dovedea în stare de aceasta, era o sursă de îneîntare in-

[1] Tudor Vianu, *Istoria esteticii de la Kant pînă azi,* Bucureşti, 1934, p 16.

teletuală. Raţionalismul veacului al XVII-lea se baza, aşadar, pe părerea că universul poale fi, în sfîrşit, înţeles -ui) raport logic. In a doua jumătate a aceluiaşi secol, *Principiile* lui Newton (1G86) constituie o privire de an- san'.blu, sistematică şi complexă, asupra unei lumi ordonate, putînd fi demonstrată matematic şi prevăzută cu exactitate. O asemenea imagine a lumii, oferind „arhitectura intelectuală a noii concepţii despre univers", afinmînd din nou supremaţia omului asupra naturii, nu putea să nu aibă consecinţe însemnate în artă. Cel puţin conceptual, clasicismul apare în această ambianţă spirituală, ca o reacţie împotriva extravaganţei barocului şi polarităţii lui. *„Burock ist Junu.*v", cum scria Plauscnstein. Cu o faţă intoaisă în naturalitatca pozitivă, cu alta îndreptată spre tainele supranaturalului, viziunea sau simţul baroc concepe totalitatea lumii ca polaritate : lumină şi întuneric, suflet şi corp, natură şi supranalură, Dum- ne.:.-u şi lume... Pină spre 1640 pictura franceză, ca şi cea europeană in genere, oferă o imagine neunitară : o direcţie naturalistă şi una idealistă se opun reciproc. Se- "Iul al XVII-lea nu era numai timpul credinţei dogmatice ; a fost şi al Contrareformei. A fost şi o epocă a cle^ .-operirilor în ştiinţele naturii şi în tehnică. Nu era numai speculativ, ci şi experimental, numai mistic şi oxti.tic, ci şi raţionai şi lucid. - Alături de teologia neo- seoiastică ia naştere acum matematica superioară, geo« me'ria analitică, calculul infinitezimal. Principiul lui *De>c.ârU'ş,'_cogilo, ergo sura* pune existenţa omului pe prim plan, dedusă din actul gîndirii. Numai intelectul eun Daşte lumea exterioară a cărei impresie ne-a fost transmisă prin simţuri. Numai intelectul afirmă fiinţa *(gindesc, deci exist).* Opus lui Locke şi empirismului său, sub raport filosofic, Leibniz susţine gîndirea împotriva percepţiei, afirmă ca esenţă a adevărului ceea ce este gînclit. Locke însuşi, departe de empirismul absolut, recunoaşte omului raţiunea care-i permite să depăşească domeniul experienţei. Clasicismul apare, sub aceste aus

[2] Leopold Zfihn, *Ceschichte der Kunsl v on der Hdhlenma- lercl bis zum 20 Jahrhundert,* Giitersloh f. a., p. 368.

picii, ca o încercare de reabilitare a rolului raţiunii în creaţia artistică. Credinţa în puterile absolute ale raţiunii, accentul puternic pus pe rolul elementului intelectiv (raţional) în *L'Art poetique (Arta poetică)* a lui Boileau (considerată pe drept cuvînt, „echivalentul estetic al raţionalismului cartezian") se confirmă in principiul : „consultaţi îndelung spiritul vostru şi forţele voastre". Acest precept — un corespondent al lui *cogito, ergo sum* cartezian, cerînd artistului să aibă *ab initio* conştiinţa puterii raţiunii sale, a geniului său, să-şi supună inspiraţia, creaţia sa, puterii ordonatoare a raţiunii („să se plece raţiunii întotdeauna scrierile voastre, să împrumute doar de la ea strălucirea şi valoarea lor") •— vedea în raţiune arbitrul suprem al creaţiei artistice, implicit forţa ei. încrederea raţiunii în ea însăşi şi în natură, cînd ea se îndreaptă gîndind către natură spre a găsi în ea adevărul, impune principiul imitaţiei naturii ca un criteriu al valorii. In cias:< ivn arta işi realizează perfecţiunea, cînd se ghidează după raţiune şi natură.

Natura oferă, deci, poeziei un obiect universal şi imediat cunoscut ca adevăr. Raţiune-adevăr-natură constituie aşadar un tot. In clasicism natura devine un model, o sursă a artei :

*„Unicul vostru studiu natura deci să*

Nu e vorba aici de natură în sens larg (e vorba, desigur, de natura umană). Natura cealaltă, geografică, exterioară pe care romantismul o va descoperi mai tîrziu, n-a. fost cunoscută în secolul al XVII-lea. O dată cu Boileau, însă, ale cărui idei, trecînd frontierele, au făcut şcoală in Germania, Anglia, Itaiia, Spania, Portugalia, Danemarca şi Rusia, unde *Arta poctică* a fost, în secolul al XVIII-lea, investită cu o autoritate mai mult sau mai puţin suverană, imitaţia artistică, în dubla ei accepţiune — de imitaţie a naturii şi a modelelor antice, e ridicată la rangul -do dogmă. Imitaţia e privită astfel în litera, nu în spiritul ei Sfera ei se restrînge din ce în ce mai sever pe ambele laturi ale conceptului, privind, deopotrivă, imitaţia na- tru a exprima *„la nature en perfection".* în aces sens, restrictiv, a *Poeticii* lui Aristotel, ca şi reactualizarea, în traducerea lui Boileau, a *Tratatului despre sublim.*

Imitaţia naturii este „regula regulelor“, „regula tuturor artelorImitaţia anticilor se baza în fond pe ea. Ei -ânt mari, fiindcă sînt adevăraţi, au ştiut să vadă, să redea natura. Astfel ei ne învaţă şi pe noi s-o redăm. Imortalitatea operei lor ne garantează excelenţa metodei lor. A imita antichitatea însemna a aplica, deci, cele mai bune metode pe care geniul omenesc le-a descoperit pentru a exprimi *„ia nat are an perfection".* in acist sens, ra discipol declarat al celor vechi, Boileau făcea să triumfe doctrina ce regla poezia modernă pe idealul antic, pe modelele vechi.

Dacă imitaţia anticilor era, iniţial, numai unul din procedeele de a atinge sublimul, în operele lor fiind formulate însuşirile iui principale, şi imitarea capodoperelor nu anihila şi nu se substituia imitaţiei naturii, ca primea ou Boileau o accepţiune conformă însăşi vocaţiei dogmatizării unui secol in care arta e datoare să imite nu natura în >tare brută, ci prelucrată de om, corectată de greşelile ei. Argumentaţia lui Scaliger (Arta e imitaţie a naturii, dai' natura nu oferă niciodată decît modele imperfecte. Opera lui Vergiliu e lipsită de imperfecţiuni, ideală. A-l imita pe Vergiliu e, în fond, totuna cu a imita natura) îşi află deci cu Boileau o nouă justificare. Intre imitaţia naturii şi aceea a anticilor există o legătură indisolubilă. Boileau şi adepţii săi declară autoritatea anticilor bazată pe raţiune. Raţiunea ne învaţă că operele anticilor au reprezentat natura umană în adevărul ei. A ne inspira din exemplul lor pentru a face operă frumoasă era o exigenţă a raţiunii. Dacă arta a ajuns la perfecţiune în antichitate, marile opere nu pot fi create în afara sau în contra principiilor după care au fost create operele anticilor.

Imitaţia anticilor echivala cu imitaţia naturii şi în clasicismul englez. Homer şi Vergiliu sînt „natura însăşi[1]*, la Pope. In Italia, Vida consideră imitaţia celor vechi obligatorie şi condamnă pe :

*„Cel ce cu nesăbuinţă se-ncrede-n-puterea şi-n arta-i,*
*Ca şi cum n-are nevoie de sprijin străin şi refuză,*
*Nesocotit, pe făgaşul bătut de cei vechi să păşească*

Nu putem ignora, însă, în acelaşi secol, independenţa faţă de anumite forme artistice transmise prin tradiţie

şi declarate modele ale artei. în Anglia, ca şi în Franţa, apariţia capodoperelor literare ale secolului al XVII-lea a avut drept consecinţă reacţia contra antichităţii clasice: coca ce s-a numit *a querelle des anciens et des ino- denies.* Filosofii dăduseră deja exemplul revoltei contra antichităţii, savanţii o depăşiseră ; acum cînd admiraţia generală consideră de asemenea atîtea strălucitoare succese obţinute de moderni în cimpul literaturii etc., se punea, firesc, întrebarea : „Pentru ce obstinaţia ele a erija în dogmă si a eterniza, ca în virtutea unei legi a naturii, superioritatea anticilor ?“ ■’

Boileau era în plin apogeu, cînd Ch. Pcrrault, indignat de „superstiţia antichităţii[4]*, îl acuză că în *SiecL de Loitis le Grai:d* ar fi pus pe Homer mai sus de Chapeiain. în ochii săi, comedia antică preţuia mai puţin numai fiindcă imită bine natura. „Nu e un mare merit al lui Terenţiu de a fi imitat natura, cum a făcut, de a fi pus să vorbească un bătnn ca un bătrîn, un tînăr ca un tir.âr, un lacheu ca un lacheu. Ceea ce nu e prea greu ş: nu e deajuns..."

Problema meritelor lui Homer sau Vergiliu, sau ale lui Corneil le şi Rac ine devine un obiect de conversaţie publică în saloanele vremii. Pcrrault îşi expune concepţia sa într-o şedinţă a Academici Franceze (27 ian. 1687), pledînd în favoarea superiorităţii literaturii franceze contemporane faţă de literatura antică. Public: provocat, Boileau răspunde în *Reflecţii asupra Tratatului despre sublim.* Cu verva şi erudiţia sa, Boileau triumfă, iar lucrările sale ulterioare completează istoria unei mari controverse care avea să ducă la împăcarea combatanţilor „pe cîmpul de bâtaie[ii] (Brunetiere). Dacă veacul recunoscu pe Boileau, mai exact, gustul său, „cearta dintre cei vechi şi moderni[14] arăta că acordul nu era perfect, cum scria Lan- son, între Boileau şi marii scriitori care au ilustrat sfîrşitul secolului al XVII-lea.

Cum s-a observat însă, pe măsură ce înaintăm în epocă, imitaţia anticilor devine mai liberă. în acest sens, Roger de Piles scria că „antichitatea e admirabilă, dar

Cournot, *Considerations sur la marche des idees et des evenements dans Ies temps modernes,* tome I, Paris, 1934, p. 292.

cu condiţia dc a o trata ca pe o carte, pe care o traduci în altă limbă, rcdîndu-i sensul şi spiritul, dar nu cuvintele în mod servil".

De acord cu adoratorii anticilor, zicînd că nu-şi închipuie nimic mai presus de Cicero şi Titus Livius, iar cea mai frumoasă manifestaţie a lumii este aceea a lui Vergiliu, I'ontenelle demonstra că superioritatea modernilor nu e mai puţin fondată pe raţiune. Raţionalismul lui Descartes însuşi submina ideea de autoritate. In artă, ca si în filosofie, primul principiu al lui Descartes *de omnibus disputunclam* cerea legitimarea oricărui lucru existent sau admis ca atare.

Admirator al anticilor, Feneîon e totuşi departe de *v* justifica superioritatea lor. în. celebra sa *Letire ă VAcademie,* el declara : „trebuie să mărturisim că Moliere e un mart' poet comic". Şi nu se sfia să spună că el a mers mai adînc decît Terenţiu în unele privinţe : „El a îmbrăţişat o mai mare varietate de subiecte ; a zugrăvit în trăsături puternice tot ceea ce vedem dereglat şi ridicol ; a deschis un drum cu totul nou...". La fel, Pierre Bayle preciza : ,,Există motive pentru care s-ar spune că Moliere al nostru e mai fertil decît comicii Antichităţii".

Ideea că aria anticilor realizează legile naturii mai bine decît însăşi natura, fiind un model mai bun pentru artă, cedează treptat... Nu se puteau propune la infinit drept modele ale artei lucrări create sub imperiul unor idei cu totul altele decît cele ce dominau (în epocă) în raport cu viaţa reală. Imitatorul se deosebea do modelul său prin distanţa care exista intre societatea care I-a generat şi societatea in care a trăit modelul. „Dacă poeţii noştri, afirma Pcrrault, vor să procedeze ca anticii, trebuie să introducă în poeziile lor ceea ce e cunoscut de toţi oamenii din veacul nostru şi, întocmai cum poeţii greci şi latini nu întrebuinţau în lucrările lor mitologia egiptenilor, poeţii francezi nu trebuie să întrebuinţeze fabulele romanilor şi grecilor dacă vor să-i ia drept modele".

Aceasta însemna dărîmarea caracterului de prototip (model) al artei antice, dar nu şi dizolvarea conceptului antic de model al naturii. Ideea că trebuie să imităm natura aşa cum au imitat-o anticii c vie în secolul al XVII-lea. Artiştii trebuie, după Felibien — care trasa programul

Academiei — să corecteze natura prin studierea statuilor antice, pentru a atinge frumuseţea ideală. In secolul al XVII-lea arta „imită“ natura, însă numai in ceea ce are mai general şi mai desăvârşit. Ceea ce implică o respingere a imitaţiei „fidele" şi pasive, ducînd spre o teorie a *selectării* din elementele realităţii şi chiar la o *ameliorare* a acesteia. „Natura nu e totdeauna bună de imitat; trebuie ca pictorul să aleagă după regulile artei sale, şi dacă nu o găseşte aşa cum o caută, trebuie mai întîi să o corecteze pe ©ceea care i se înfăţişează." (Roger de Piles.)

Fără îndoială, natura nu trebuie să fie simplu copiată. Nu e suficient să imiţi natura într-un mod trivial şi meschin. Pictorui trebuie să ia dintr-însa doar ceea ce e mai frumos, in chip de suprem judecător al artei lui şi, pe măsură ce progresează în această artă, trebuie să devină capabil dc a corecta erorile naturii. în acest sens, la finele secolului al XVII-lea. Felibien scria că „deşi arta cuprinde toate temele naturale, atît cele frumoase cît şi cele urîte, totuşi ea trebuie să aleagă ceea ce este mai frumos“. Se invoca mereu, astfel, cazul lui Zeuxis, care pentru a picta la Crotona pe frumoasa Elena, a ales dintre toate femeile din oraş pe cele mai frumoase şi după ele execută portretul uneia frumoase cu adevărat. îneît, „Elena în frumuseţea ei înnăscută n-a egalat formele pe care i le-au dăruit Homer şi Zeuxis“ (Bellori).

Adăugind naturii calităţi ce pornesc din judecată, din spirit, din geniul artistului, clasicilor nu numai că nu li se părea posibil să o perfecţioneze şi să o amelioreze ; ci „nu-i interesa natura «brută» — ceca ce numeau ei «natură» era într-un sens însăşi antiteza acesteia, nu atît natura cît un ideal“. [4]

Deja Aristotel admite idealul ca obiect veritabil al poeziei şi artei în general. Dacă arta termină ceea ce natura însăşi e incapabilă de a termina — în sensul general ai sistemului şi al spiritului care domina aici — ideea unei energii active, acţionînd fără încetare şi care face efortul de a se realiza, reînvie în clasicism. A nu copia, deci, servil modelul, ci a lua de la fiecare ceea ce e mai frumos şi a compune, în consecinţă, o imagine superioară

[4] Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* Editura Meridiane, Bucureşti, Voi. IV, p. 116.

a realităţii sau cel puţin pentru fiecare realitate luată separat, e a nu „imita“ orice şi oricum, ci a reţine în individual generalul, dincolo de el, tipul etern, aşa cum au făcut grecii în secolul V.

Programul artelor frumoase în secolul al XVII-lea recomanda ca artistul să se ghideze după natură, dar concomitent să aleagă, s-o perfecţioneze, în sensul în care ]a Aristotel arta „se adaugă naturii şi o perfecţionează. Orice artă aspiră, astfel, la perfecţiune'[1]. Eliminarea din artă a bizarului şi accidentalului, a tuturor operaţiilor trecătoare care se opun caracterelor fixe şi permanente ale naturii umane derivă, logic, de aici. Astfel, lozinca „imitare[11] permitea ca lucrurile să fie înfăţişate nu aşa cum sînt, ci aşa cum ar fi putut să fie. Mai mult încă : aşa cum ar trebui să fie. Concluzia finală a acestor tendinţe către selectarea şi sublimarea realităţii a fost, în secolul al XVIII-lea, formula lui Batteux : arta e *imitaţia* realităţii, însă numai a celei frumoase. Aici, căile se despărţeau. Diderot pornea într-o direcţie opusă : „arta cea bună nu redă realitatea frumoasă, ci pe cea veridică'[1].[5]

Izvoarele artei se amplifică astfel, se îmbogăţesc în secolul următor, în pas cu evoluţia artei însăşi şi cu noua orientare a epocii.

[5] Idem, *Istoria celor şase noţiuni,* Editura Meridiane, Bucureşti p. 392—393.

## EPOCA LUMINILOR

### O nouă perspectivă

O nouă epocă se anunţă încă în secolul al XVII-lea. „Descartes e unui din oamenii caro au început din nou, cu toate, de la capăt. Cu el începe cultura, gîndirea epocii moderne, filosofia lumii noi'[1], spunea Hegel. Opera sa filosofică şi ştiinţifică a fost un izvor, *în* toate ramurile impu- nînd unitatea aceluiaşi tip de cunoaştere, cunoaşterea raţională bazată pe o metodă unică : metoda lui Descartes pentru a conduce raţiunea şi a căuta adevărul în ştiinţe. Chiar înainte de Descartes, Francis Bacon, părintele materialismului englez şi în genere al ştiinţelor experimentale din epoca modernă, admiţînd că izvorul oricărei cunoaşteri sînt simţurile iar obiectul de cercetare e natura, arăta că ştiinţa constă în aplicarea metodei raţionale şi preconiza o organizare raţională a experienţei.

Arta secolului al XVIII-lea preia, pe acest plan, poziţiile „marelui secol[44]. Cu atît mai mult cu cît „la toate marile spirite ale secolului, cum observă Cassirer, se manifestă legături intime care unesc critica şi estetica literară cu filosofia pe baza unei identităţi profunde şi intrinseci a problemelor[44] — în epoca luminilor activitatea artistică e privită conform idealului raţionalist al epocii. Reacţia contra lui Descartes şi a doctrinei raţiunii înnăscute şi atotputernice, o dată cu John Locke (pentru care experienţa e izvorul cunoaşterii) — la sfîrşitul secolului al XVII-lea —

e încă departe de empirismul absolut. El recunoaşte omului raţiunea, care-i permite să depăşească domeniul experienţei...

Arta — pe această linie — face apel la raţiune în căutarea izvoarelor ei esenţiale. Ea „imită" natura, dar natura — în acest caz — trebuie să fie purificată, formată de activitatea organizatoare a raţiunii.

Fără îndoială, sfera „imitaţiei[1]' este extrem de largă în -ecolul al XVIII-lea. Ea se referă ia obiectul individual, obiectiv existent, la fenomenele determinate şi diferite ale vieţii ca şi la esenţe ideale, universale, în sensul că nu imită natura în detaliile ci, ci o surprinde în cel mai demn punct al înfăţişării , sau nu imită un fenomen real (al vieţii ori naturii) ci ceva ce ar exista dincolo de fenomenele lumii materiale, în lumea transcendentelor ideale. După cum, de asemenea, e posibil a susţine acum că imitaţia artistică nu-şi caută realitatea sa în aceea că reproduce fidel obiectul imitat, ci caută să obiectiveze, din contră, în imagini artistice esenţialul, legicul din lucruri (care sînt pe de o parte individual determinate, pe ele alta conţin esenţialul). Natura, ea însăşi, are „mii de faţete", capătă noi accepţii. Fie un univers material, ansamblul lucrurilor create, sau „sistemul obiectelor date in sînul lumii (Sulzer) — imaginea naturii se transformă în seco- ii.il al XVIII-lea. Ea nu mai este ,,marele magazin de tipuri ideale, ci un dinamism material, o energie de neînvins, o sursă care nu încetează a produce[1]*

O nouă perspectivă derivă de aici. „Spaţiul neutru[1]' .se oferă întreprinderilor cuceritoare ale omului. Omul, în neliniştea sa, multiplică încercarea forţelor lui, penctrînd astfel în lumea pe care el va încerca s-o orienteze în felul său, s-o orînduiască după valorile sale şi interesul său ; el va vedea aici sporindu-i puterea pe măsură ce cunoştinţele lui vor creşte. Comerţul, industria vor pune bazele sistematice ale unei exploatări a naturii, cum arăta Staro-binski.

Arta preia sau dezvoltă, lărgind, această perspectivă. „Natura, scria Felibien, e de obicei defectuoasă în obiec-

' Jean Starobinski, *L'invention de la liberte,* Geneve, 1964. p. 145.

tcle particulare, în formarea cărora ea e determinată de uncie accidente opuse intenţiei sale care e totdeauna aceea de a face un lucru perfect.[1]* Această idee o găsim şi la Mcngs, clupă aproape un secol, şi la Chastellux, după care „natura, de asemenea bogată şi frumoasă, e pentru noi o sursă fecundă", dar, cum obiectele ei sînt semănate la întîmplare, după vicisitudinile vremii, ale anotimpurilor, ale modificărilor tuturor fiinţelor, ne împiedică adesea să primim impresii profunde şi durabile. Arta ajunge să depăşească Natura prin Ideal, care inspiră omului o înaltă idee a propriilor sale forţe şi dă un marc avînt imaginaţiei sale".

O nouă tendinţă de generalizare se constată aici. A căuta natura, potrivit acestei tendinţe, ar însemna mai întîi a sustrage toate detaliile care individualizează, pentru a percepe forma, tipul spre care tinde natura. „Artistul, spune Reynolds, în 1770, va lăsa pictorii să expună, ca florarii şi amatorii de scoici, cele mai mici diferenţe prin care în aceeaşi specie un obiect se distinge de celălalt ; în timp cc el, asemenea filosofului, va considera abstractul naturii şi in fiecare din figurile naturii va reprezenta caraclerele speciei".

Potrivit acestei concepţii, arta „imită" nu ceea ce s-a întîmplat în realitate, ci posibilul, nu unicul, individualul, ci generalul — idei care ocupă un loc comun în poetica secolului al XVUI-lea. Principiul selecţiei esenţialului, care trece prin teoria artelor plastice de la Leonardo şi, mai ales, Michelangelo, pînă la Winckelmann şi Goethe, „derivă din acest concept aristocratic al posibilului*'-.

### Locui imaginaţiei

Şi în clasicismul german — în secolul al XVIII-lea — la Gottsched, poetul e un „imitator abil". In această accepţie, urmărind imitaţia raţională a naturii, în sensul în care de la Aristotel pînă la Huet şi mai Ideparte, normele clasice ale verosimilului-includ „ficţiuni" ale lucru

[2] Anna Tumarkin, *Die Uberwindung der M/mesislehre in der Kunsttheorie des XVIII Jahrhundert,* Tubingen, 1930, p. 42.

rilor care au putut să fie şi care n-au fost, insă, intervine aici un element nou : *ficţiunea,* mai exact, fantezia, ca sursă a artei. în lucrarea sa capitală *Essai sur la nature de L'imiiatiun,* E. cie Quincy arăta, astfel, că opera de artă nu reprezintă decît o ficţiune, o aparenţă fictivă a unei realităţi. Relaţia ficţiune şi realitate presupune însă o muncă psihică, interioară şi personală, în artă. Baumgar- ten nu admite numai posibilitatea ficţiunii artistice ; el presupune că în artă criteriile ficţiunii constituie condiţia ei esenţială.

E vorba de o realitate posibilă, de natura „nu aşa cum este în ea însăşi ci aşa cum poate fi ea şi cum poate fi concepută de spirit[1'] — şi la Batteux, pentru care arta pare a avea dreptul şi datoria de a reduce imperfecţiunile pe care natura le lasă să apară în realitate, natura fiind „tot ceea ce putem lesne concepe ca posibil, nu numai lumile existente, fizice, morale şi politice, clar şi lumile istorice, fabuloase şi ideale". Dacă, reducînd artele la acelaşi principiu (principiul imitaţiei naturii frumoase), Batteux atribuie artistului un rol aproape pasiv („a inventa în artă nu înseamnă a da fiinţă unui obiect, ci a-l recunoaşte acolo unde este[4']). principiul imitaţiei naturii frumoase, în care culminau aspiraţiile metodice ale epocii, înseamnă
o restrîngere la „natura aleasă[11]. Nu orice natură era demnă de a fi imitată, numai natura frumoasă.

Pe de altă parte, insă, şi la Batteux, poezia e ficţiune („Poţi forma prin spirit fiinţe care nu există şi care totuşi să fie naturale:[44]), imitaţie în sensul că în poezie ca şi in pictură, în dans şi în muzică „nimic nu este real (în operele lor), totul e imaginat. Ceea ce face caracterul lor esenţial în opoziţie cu Natura".

N-am putea spune că acest element este o invenţie a noului secol. Imaginaţia nu e în mod necesar aptitudinea de a forma imagini mintale, ci o facultate a minţii de a modela experienţa în ceva nou pentru a crea situaţii fictive. în acest sens antichitatea clasică n-are o teorie a imaginaţiei. „Aristotel nu leagă imaginaţia în mod specific de creaţia artistică şi nu recunoaşte facultatea sintetică a imaginaţiei de a recombina imagini în noi formaţiuni. Această funcţie el o atribuie Raţiunii. Pînă la Campanella

şi Tetcns facultatea sintetică a imaginaţiei n-a fost explorată'[4]. !

Conceptul de imaginaţie însă nu e străin antichităţii. S-a spus că prima şi poate singura ocazie în antichitate cînd imaginaţia apare înzestrată cu puterea nu numai de a reînvia şi rechema imagini ale experienţei trecute, dar şi de a clădi şi înălţa noi invenţii, e în *Viaţa lui Apolloniu clin Tyana* scrisă de Philostratus. In *Despre suflet,* Aristotel sublinia însă faptul că intelectul n-ar putea produce sau discerne fără imagine, admiţînd astfel implicit ca raţionalitatea are nevoie de a „figura[1']. In *Viaţa tui Apolloniu clin Tyana,* imaginaţia e privită nu ca o prezentare conducînd spre, ci înlocuind prezentarea realităţii. Aici începe să se anunţe ideea modernă a imitaţiei *mentale* (sau, am putea spune, *imaginativă'[1],* ca o putere imitativă interioară), care nu se ridică pînă la imaginaţie. Filostrat află adevărata imaginaţie în invenţie. Această recunoaştere a imaginaţiei ca putere creatoare (şi expresie adecvată a intelectului si sentimentului) plasează concepţia sa la un nivel mai înalt decît a lui Aristotel.

După Filostrat, care numea *fantasia* această putere* printre cei dinţii *yinditori* care admit fantezia în artă, Plotin a fost privit ca fiind cel 'mai aproape de concepţia modernă a „imaginaţiei creatoare[11], aşa cum c exprimată de Coleridge. Totuşi Plotin nu face, în acest sens, mari progrese in raport cu Platon şi Aristotel (chiar Filostrat, după unii, nu merge mai departe de Aristotel). Şi la Plotin *fantasii* semnifică niai mult *reprezentare* decit *imaginaţie,* facultatea de a *repreduce* imagini mai degrabă decît de a *crea* imagini *(Enneade,* IV, 4, 13) — tocmai pentru că fiind subordonată raţiunii *(logos)* e ceva intelectual *(o ton noeron); c* distinctă şi în acelaşi timp intim legată de percepţic şi memorie. In concepţia sa *fantezia* e o activitate mai amplă, se extinde de la limitele sensibilităţii la limitele gîndirii. Ea produce toate *imaginile,* fie cele din somn, fie fantasmele inconştiente ale reve-

[i] Harold Osborno, *Aesthrtic and Art Theory,* London, 1968.. p. 142—144.

'• Bernard Bosanquet, *A Ilistory of Acsthelics,* London — New York, 1934, p. 110.

•riei, fie imaginile caic pătrund în partea afectivă a sufletului şi provoacă pasiunile. Astfel Plotin — ca şi Filostrat — concepe fantezia ca reprezentare-imagine a percepţiei in memorie. Dar, cînd e vorba de artă, proci ur erea unui portret sau a altei imagini nu e asemănătoare imaginii care se formează pe apă, în oglindă sau prin umbră. în aceste cazuri imaginea îşi extrage existenta sa, propriu-zis, din model şi naşte din el. Opera de artă, însă, după Plotin, are o valoare independentă de modelul exterior; ceea ce contează aici o fantezia creatoare ti artistului care s-a încorporat în acea determinată .simfonie de culori, care constituie portretul.

în evul mediu şi Renaştere prejudecata platonică asupra imaginaţiei persistă. Fantezia e privită cu suspiciune. Imaginaţia ocupă un loc inferior raţiunii. în secolul al XVII-lea, însă, optica se modifică, Racon definea .imaginaţia ca o facultate intermediară de care depinde şi gîndirea şi acţiunea. Pe o linie anunţată în Renaştere (Bruno sublinia posibilitatea imaginaţiei de a rectifica reprezentările realităţilor naturale, în funcţie de ceva ce ar trebui să fie), încă in secolul al XVII-lea *phaniasia* joacă un rol deosebit. Activitatea reproductivă şi inventivă a imaginaţiei apare; paralel cu ipostazierea raţiunii ; poeţii scriu „cu entuziasm şi forţa imaginaţiei[44]. */Cogitaliones primiue).* Chiar dacă imaginaţia are aici un sens limitat (şi Pascal, la rîndul său, insistă asupra puterii imaginaţiei, în limitele teoriei (artesiene a ariei), locul acordat imaginaţiei va fi tot mai important. Imaginaţia e necesară atît creatorului de artă cit şi criticului, la Marmontel *(Poetica,* 17(53). La Voltaire, care sc;r:a articolul despre *Imaginaţie* în *Enciclopedia,* distinctă de imaginaţia pasivă (care derivă clin memorie), imagina-ţia activă (lin atribui esenţial, fundamental al omului de geniu), furnizind informaţii memoriei, contribuie la realizarea procesului creaţiei. Ea nu poate exista fără memorie, ci se serveşte de ea in lucrările sale (de aceea vechii greci numeau muzele fiice ale memoriei). Dar memoria reţine percepţiile ; imaginaţia le compune. Imaginaţia activă le

Fiammonlu Bombon di Petrolla, *11 problema dell'arte e dclhi bi'liczza in Plotino,* Firenze, 195G, p. 108.

aranjează şi le combină în mii de feluri. Imaginaţia activă este un dar al naturii, un resort invizibil al fiinţei noastre[1], ceea ce numim geniu. Imaginaţia activă le dă poeţilor *entuziasmul,* adică această emoţie internă eare acţionează spiritele şi care transformă autorul în personajul pe care
ol îl face să vorbcască. La baza operei sale stă deci ficţiunea ; astfel imaginaţia e esenţa artei sale. [fi] Imaginaţia înfrumuseţează pictura. în toate artele imaginaţia îşi facc apariţia în diversitatea formelor ei. Ea dispune evenimentele unui poem, ale unui roman, ale unei tragedii, ale unei comedii ; ea dă personajelor elocinţă proprie stării lor si convenabilă situaţiei lor (aici e marea artă !) în 'ilcr; tură. în teatru, ca şi în pictură. ,

Şi la Diderot imaginaţia creează geniul. „Pictez o in-tîmpîare născocită cu o pensulă a închipuirii, îmi încerc puterile după bunul meu plac la un lucru care nu-şi are nici un model în natură[11], spune Boucher. La fel cînd e vorba, de literatură, la întrebarea „unde e modelul acestei imitaţii ?“ — Diderot răspunde „în sufletul, în mintea, în imaginaţia mai mult sau mai puţin caldă a scriitorului*[1]. Omul de geniu e. în concepţia sa, acela al cărui suflet mai cuprinzător, mai impresionat de senzaţiile tuturor fiinţelor, interesat de tot ce există în natură, excelează prin imaginaţie. Definiţia geniului, dată de Diderot, în *lAfwlopetht-.* pune accentul pe forţa imaginaţiei . dintre + oaţo trâ«âturilc lui. imaginaţia pare a-i conferi geniului forţa sa.

Forţa imaginaţiei e recunoscută, în Italia, la Mura- tori. în *Dell a forza clella fantasia* (1743), Muratori distinge acea parte a artei care este opera *intelectului* şi cea care [reprezintă opera *imaginaţiei.* Imaginaţia e, declară Muratori, ,,arsenalul privat, şi tezaurul tainic al sufletului nostru, în care işi află adăpost feluritele obiecte sensibile, servind apoi să dea, aşa-zieind, corp şi materie cugetărilor şi operaţiilor interioare ale omului".

Creaţia mitului, a poeziei, a artei — toate sînt manifestări ale „emotivităţii mişcate[11] a oamenilor, iar forma vieţii lor e pricinuită de fantezie — şi la Vico, după care arta, activitatea imaginaţiei, e deosebită de cea intelec-

[fi] Voltaire, *CEuvres completes, dictionnaire philosophique*◆ Tome IV, Paris, 1819, p. 513.

tuală sau raţională. Incă clin 1725, Vico susţine că marii poeţi nu se nasc în epocile în care predomină gîndirea, ci în cele în care predomină imaginaţia. Poezia îşi are obîrşia în imaginaţie, facultatea de a-şi reprezenta imaginile, ,,pe care grecii o numeau *fantasia,* facultate pe care noi o designăm în vorbirea noastră vulgară sub numele de *imaginaţie".*

Hamann continuă felul de a gîndi al lui Vico, in Germania, glorificînd arbitrariul şi fantezia. Indrăznoaţa-i idee „cine vrea să sustragă arbitrariul şi fantezia din artele frumoase, pîndeşte viaţa şi onoarea lor ca un asa- sin" a stîrnit vilvă în Germania, în *Sturm-und-Drang- periode.* In 1702 Herder reia aecastă idee şi susţine că spontaneitatea şi imaginaţia înseamnă totul în artă. Elveţianul Bodmer admite, printre primii, principiul că aflarea cauzei artei (întemeierea artei) trebuie să plece de la explorarea imaginaţiei. De imaginaţie depinde capacitatea de a plăsmui, consideră Baumeister. Percepţia sensibilă, pi'oprie artiştilor, îşi află. la Baumgarten, sursa în *imaginaţie.* Poetul are forţa şi frumuseţea imaginaţiei pe care, ca *fantezie productivă, o* plasează ca intermediar între intelect şi sensibilitate. La rîndul său, Kant definea pe artist, la modul vichian, dotat cu imaginaţie ca facultate de cunoaştere productivă, ca geniu. Artele frumoase trebuie să fie considerate în mod necesar ca arte ale geniului, iar *geniul* — în concepţia sa — este talentul (darul natural) care „dă ariei regula", ca „facultate productivă a artistului". Facultăţile mintale a căror îmbinare, într-o anumită proporţie, constituie *geniul,* sînt puterea de imaginaţie şi intelectul.[7] In acest caz, puterea de imaginaţie, c/ie *Einbildungskraft*, cum o numea Kant, e creatoare.

La englezi, după 1700, fantezia işi cere drepturile în mod covîrşitor. Antipatia şi suspiciunea faţă de imaginaţie, într-un fel oarecare, continuă să sc acorde cu starea de spirit logică, raţionalistă a secolului precedent. Dar diferitele evaluări exprimate asupra imaginaţiei artistice de Puttenham, Marston şi Shakespeare stau la izvorul unei 'direcţii ce culminează în romantism...

[7] Imm. Kant, *Critica puterii de judecată,* Bucureşti, 1940, p. 188—189.

Deja Bacon şi Hj'obcs. contemporanii Iui Shakespeare, fixea/ă această putere, din care izvorăşte arta, în fantezie. Bacon împarte mintea in trei părţi şi atribuie fiecăreia o facultate ; *imaginaţia* produce poezia, *memoria* produce istoria si *raţiune a* filosofia. Bacon vede în *imaginaţie* -facultatea specială care susţine poezia şi artele, facultatea prin care artistul inventează o lume nereală în acord cu tendinţele si sentimentele morale ale omului. Imaginaţia creatoare a artistului, spune Bacon, deformează natura. Ea prezintă lucruri care nu se pot întîmpla niciodată in natură. Şi la John Locke menirea poeziei este să „creeze imagini plăcute şi viziuni agreabile, în imaginaţie[14]. Poetul Joseph Addison, vorbind de imaginaţie, admite că ea nu O' numai un creator de noi şi originale construcţii ci -facultatea ce-l lac e apt pe om de a produce imagini pe care ei nu le poate găsi in întreaga natura. In fine, lucrurile devin frumoase prin aranjarea noastră, prezentarea noastră pe măsura fanteziei, care pătrunde în operă, o însufleţeşte, o întregeşte. Eseul lui Addison, *Plăcerile imaginaţiei,* a avut o puternică influenţa in gîndirea secolului al XVIII- lea, fâcînd din imaginaţie centrul experienţei artistice. Fl recunoaşte atît puterea reproductivă a imaginaţiei de a rechema imagini (cînd obiectele nu sînt actual în •faţa ochilor noştri) cit şi capacitatea ei de a „altera şi compune[11] aceste imagini, de a-şi „imagina" sieşi lucruri mai măreţe, mai stranii, sau mai frumoase decît cele văzute vreodată. Astfel imaginaţia „arc în ea ceva ca şi creaţia ; ca conferă un fel de existenţă*.

Imaginaţia are o poziţie proeminentă în concepţia lui Hume. El distingeJL imaginaţia liberă ca „fantezie" care produce „visuri diurne" şi „supoziţii trîndave“, de 2. imaginaţia ca o putere (facultate) a minţii de a prezenta in mod viu o scenă sau o situaţie, aura ei emoţională, şi 3. imaginaţia care prin puterea ei de a schimba şi recombina impresiile oferite ele experienţă e sursa inventivităţii şi originalităţii. Ea face pe artişti şi poeţi capabili nu numai de a idealiza lumea actuală dar şi ele a o prezenta în mod convingător, mai ciudată şi mai interesantă. Ea stă ia rădăcinile *ficţiunii.* Imaginaţia poate fi sursa unei pătrunderi mai adinei decît inteligenţa logică. Şi — ceea ce este mai important, în ochii noului secol —

cînd e vorba de artă, imaginaţia e baza înţelegerii simpatetice prin care putem inlra în *simţirea* altui om şi-i putem comunica *simţirea* (sentimentele noa-tre).

## „SitrMrea — mama arcelor"

Asli'el, un nou concept, un nou element işi afirmă prezenţa în secolul al XVIII-lea, mareînd o nouă direcţie a evoluţiei artei. Această direcţie se află ea însăşi în consens cu noua orientare a gîndirii umane în general.

Elementul senzorial (sensibil) este accentuat deja în secolul al XVII-lea. Lucrările unor Pallavicino (1644) în Italici, Thomasius (1687) în Germania, Gracian (1669) în Spania, Bouhours (1671) în. Franţa reiau această idee, depreeiind rolul raţiunii în creaţia artistică. In Anglia, Locke continuînd sa dezvolte empirismul iui Bacon, fundamenta aşa-numila orientare senzualistă în teoria cunoaşterii. în *Eseu asupra intelectului uman* (1690) Locke distinge două izvoare ale cunoaşterii :. senzaţia şi reflexiu- nea (operaţia spiritului asupra senzaţiilor). Simţurile ne dau,; în .concepţia sa, lumea externă, la baza cunoaşterii stînd senzaţia (simţirea), singura capabilă să producă anu- 'mite impresii asupra conştiinţei — o *tabuîa rasa* pe care vor fi înscrise impresiile produse de experienţă. în intelect nu există nimic care să nu fi fost înainte în simţuri: *Nihil est in intellcctu qond non. prius fuerit in sensu...*

Mareînd distanţarea de cartezianism, încercarea lui Locke de a considera percepţiile, senzoriale procurate de lumea externă ca izvor al cunoaşterii, acorda preferinţă experienţei senzoriale faţă de cunoaşterea logică. Pe a- ceastă linie, şi la Berkelev cunoaşterea are la bază senzaţia. Şi la Ilume izvor al cunoaşterii este experienţa, ca şi la Hobbes — unul dintre cei diintîi partizani ai teoriei senzualiste, prin care explică procesul de cunoaştere a realităţii, dihotomia dintre cunoaşterea empirică şi cunoaşterea raţională. Materialiştii francezi din secolul al XVJII-lea dezvoltă senzualismul Iui Locke, direcţia su- perioritătii experienţei senzoriale faţă de cunoaşterea logică. Adept fidel al lui Locke. Condiliac combate teoria ideilor înnăscuţi', formulată de Descartes, şi vede în senzaţie

originea tuturor cunoştinţelor noastre, în *Eseu asupra originii cunoştinţelor omeneşti* (1746), iar în celebra sa lucrare *Tratat despre senzaţii* (1754) arată că întreaga activitate a omului ia naştere numai din senzaţii. Reflecţia (judecata, raţionamentul) nu e decît senzaţia divers modificată sau transformată. La d'Holbach şi La Mcttrie, principiile generale valabile şi absolute ale gîndirii îşi au izvorul originar în domeniul percepţiei sensibile (sensibilităţii) şi experienţei. Facultăţile intelectului „toate sînt derivate din facultatea de a simţi"... Ca şi ei, Diderot relevă semnificaţia simţurilor în procesul cunoaşterii, dînd prioritate senzaţiei şi emoţiei. In concepţia sa, omul de geniu este acela al cărui suflet mai cuprinzător, mai impresionat de senzaţiile tuturor fiinţelor, interesat de tot ce există în natură, nu acceptă nici o noţiune ce nu-i trezeşte un sentiment. „Dominat de imaginaţie, geniul tremură la fiecare contact cu lumea, din cauza sensibilităţii sale extreme[41].

De aici o nouă concepţie a sensibilităţii în acest secol. „Dispoziţie tandră şi delicată a sufletului care-l face •uşor de a fi emoţionat, de a fi mişcat*[1], cum e definită In *Enciclopedie* [8], sensibilitatea — ca formă a cunoaşterii lumii sensibile, a simţirii — are un puternic ecou afectiv, la filosofii francezi din secolul al XVIII-lea, ca şi la englezi, unde *feeling* (senzaţie, simţire, emoţie, sensibilitate) însemna, în acelaşi timp, sentiment.

Morala simţirii sau sentimentului avea un puternic ecou şi în artă. „Efuziunile sensibilităţii, extazele quie- tiste şi convulsiunile colective (...), gustul analizei care face personajele lui Marivaux să descopere, cu o. bucurie amestecată cu spaimă, ce sc petrece în propriile lor inimi, şi pe cele ale abatelui Prevost să cedeze în faţa pasiunilor pe care le consideră de nedomolit, toate acestea anunţă o transformare a societăţii şi a literaturii la începutul secolului al .XVIII-lea. In teatru, ca şi în roman, predomină scenele care emoţionează spectatorii. Pictorii ne fac să ne

[8] *Textes choisis de l'Encyclopedie,* Paris, 1952, p. 178.

înduioşăm de nenorocirile personajelor zugrăvite ; portretele devin sentimentale" [9].

Se constituie, astfel, în secolul al XVIII-lea estetica sentimentală, potrivit căreia sensibilitatea e sursa frumosului şi a sublimului şi a artei. Deja opera Iui Du Bos, *Reflexions critiques sur la poesie et lo peinture* (1714), , prima estetică a sentimentalismului“ — acordă un loc important sentimentului. Arta este domeniul sentimentului. Adevăratul artist trebuie să ştie înainte de orice să redea sentimentele, să ne emoţioneze.

în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea curentul accentuării simţirii" în artă, lansat de Rousseau, trece în Germania. Acest curent, pe o linie evidentă mai ales la Herder şi tînărul Goethe, se transmite la Klopstock şi chiar la Wackenroder, pentru care arta e „floarea sensibilităţii umane". La Winckelmann însuşi tendinţa spre o mai puternică accentuare a sentimentului în contra intelectului apare evidentă. [10] Chr. L. Hagedorn, caută mai puţin desăvîrşirea formei cît simţirea, sentimentul. El consideră pictura şi poezia ca mijloc de plăsmuire al inimii, al finei capacităţi de simţire : „Numai acela e capabil să facă ceva artistic marc care zugrăveşte un obiect în concordanţă cu modul său 'de a .simţi". La Baitmgarten arta trebuie să fie expresia sensibilă a simţirii interioare. Hamann proclamă dreptul personalităţii creatoare, căl-dura inimii arbitrariului. Young, dezlănţuie puternic acest curent nou. El influenţează mai ales asupra lui Herder,, după care originea artei trebuie căutată mai eurînd în emoţie, spontaneitate, trezirea emoţiei, simţirii inimii noastre, ca expresii ale sufletului din afară de noi. în relaţiile' noastre cele mai intime — în muzică. Ea ne face să transferăm simţirea noastră în lume, pentru a trăi întreaga natură, totalitatea lumii ca un cosmos însufleţit, simţit." împărtăşirea unor sentimente puternice este, şi în poezie, evocarea mimicii pasiunilor în inima oamenilor. Poetul

[9] T.ouis Hautecceur, *Literatura şi pictura în* Franţa, secolele *XVII—XX,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 43.

[w] Ilelene Stocker, *Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhun- derts,* Berlin, 1904, p. 9.

[11] Kurt Hubert, *Ăsthetik,* Ettal, 1954 p. 56—57.

prin „magia sa morală[11] ne conduce în „labirintul afectelor

La Mendelsohn, pasiunea şi sentimentul reprezentat sensibil constituie „Alfa şi Omega oricărei poezii". Adevărata poezie este, tocmai, o forţă a naturii, limbajul simţurilor, al pasiunii, al imaginaţiei.

Pc linia lui Hamann şi Herder, Goethe susţine şi el caracterul creator ai sentimentului. Simţirea, ceea ce izvorăşte din suflet, este mama artelor. Creaţia artistică e o chestiune a inimii : „Ceea ce artistul n-a iubit, nu iubeşte, el nu trebuie, nu poate să zugrăvească". Desăvîrşi- rea operei artistului depinde de puterea simţirii sale. Pentru Goethe „simţirea e totul[41] şi valoarea supremă a unei opere de artă o facc în final, întotdeauna ,,inima şi spiritul artistului însuşi[44] şi nu cele zugrăvite de el. După cum natura îşi plăsmuieşte creaţiile prin intermediul forţei vitale individuale, opera de artă ia naştere prin forţa creatoare a artistului, a sentimentelor sale. Esenţial este aici efortul creator al artistului care îşi exprimă simţirea sa despre lume. Sentimentele trebuie să fie principala temă abordată în artele plastice. „Oare dragostea de mamă nu este un izvor bogat din care se pot inspira poeţii şi picto- rii tuturor vremurilor ?"... în legătură cu creşterea interesului pentru om şi sentimentele acestuia urmează şi reabilitarea portretului. Domeniul tematic se lărgeşte aproape la infinit".[1]- Lumea artei este pretutindeni ; artistul o găseşte peste tot : „Indiferent unde s-ar găsi artistul, în atelierul unui cizmar, sau într-un grajd, indiferent dacă priveşte o pereche de ghete, faţa iubitei sale, statuile antice — scria astfel Goethe — peste tot va sesiza ritmul şi va auzi tonurile delicate clin care natura alcătuieşte unitatea lumii. Fiecare pas îi dezvăluie o lume de basm, existentă permanent în sufletul marilor creatori şi care îi înconjoară de jur împrejur[4]".

Pe această linie, Schiller merge si mai departe „Poezia veche e obiectivă, senină, naivă, —• a modernilor sentimentalii[41], scrie Schiller în cunoscutul său studiu *Despre poezia naivă si sentimentală* (1796). disociind cele două

'• Jan Bialostocki, *O istorie a teoriilor despre artă* Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 180.

moduri de manifestare ale geniului poetic. Indiferent de accepţia acordată conceptului (poetul nu ne comunică propti u-zis sentimentele, ci mai degrabă ideile ce nasc din ele), el însuşi considerîndu-se poet sentimental, în consens cu poeţii sentimentali francezi şi chiar germani dintre 1750 şi aproximativ 1780 — Schiller caută aici noi izvoare ale artei.

Pe această linie evoluează, în secolul al XlX-lca, arta romantică. Ceea ce s-a numit *Slurm-und-Drangpeiiode,* „forma germană a curentului european al sensibilităţii" (Tudor Vianu), reprezentată de Herder, Goethe şi Schiller (după care totul se concentrează în jurul culturii spiritului şi a sentimentului), de Iacobi, al cărui sentimentalism poartă amprenta veacului — e doar perioada de trecere de la iluminismul german la romantism.

## ROMANTISMUL

### O nouă optică — originalitatea

Romantismul apare în secolul al XIX-lea pe un teren pregătit în secolul precedent.

Afluxul sentimentalismului, la Rousseau şi Sterne, abatele Laugier (care credea în superioritatea sentimentului asupra raţiunii), la Diderot (care aparţine şi el „fanaticilor sentimentului[11]), la poeţii englezi care acreditau cultul sentimentului - -atestă ideea că „deja epoca luminilor are antenele deschise spre un viitor ce depăşeşte cu mult graniţele secolului al XVIII-lea în anumite ţări europene. Iluminismul se conjugă voluntar sau involuntar cu *prero-mantismul* şi creaţia sturmerilor germani şi se încheie printr-un acord final, reprezentat fie de ncoumanismul german, fie de curcntul romantic". [1]

Ncoumanismul german e — în acest context — un act de opoziţie faţă de iluminism, dar în acelaşi timp o prelungire a acestuia. Iluminist în ideea că esenţialul pentru activitatea umană este gîndirea şi, ca atare, numai conţinutul de idei ne poate oferi, în artă, criteriul calităţii., Johannes Joachim Winckelmann, care a influenţat mai ales asupra literaturii clasice germane (Goethe şi Schiller) readuce în actualitate imitaţia artei antichităţii, a cărei cunoaştere marca o infuzie de vitalitate, optimism

[1] Romul Munteanu, ***Cultura europeană în epoca luminilor***, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 17.

şi echilibru în arta vremii. In *Consideraţii asupra imitării operelor greceşti în pictură şi sculptură (1755),* mişcat dc frumuseţea formelor în plastica antichităţii, el judecă arta vremii, operele ei, în funcţie de corespondenţa lor cu modelul clasic. Apreciind barocul ca un „incendiu insolent şi fără măsură", opune artei manieriste şi afectate a barocului şi rococoului — în *Istoria artei antichităţii* (1760) — simplitatea nobilă şi măreţia calmă a artei greceşti, ca o virtute artistică demnă de arta contemporană.

*Istoria artei antichităţii* a fost o revelaţie pentru secolul al XVIII-lea. Ea a exercitat o influenţă considerabilă asupra spiritului vremii. Model nu mai e acum, ca în Renaştere, Roma ci Atena. Plastica greacă devine punctul de plecare al noului stil. Căci, după Winckelmann, studiul naturii implică un drum mai larg şi mai greu spre cunoaşterea frumosului desăvârşit decît studiul anticilor, care ne orientează în însuşi studiul naturii. Imitaţia grecilor duce la o mai fidelă imitaţie a naturii, fiindcă în căutarea frumosului absolut şi a chipului ideal al acestuia, grecii au obţinut acest chip...

De aici cultul lui Goethe pentru arta antică. Descoperind cele mai înalte realizări artistice în creaţia anticilor, în special a grecilor, în călătoria sa în Italia, Goethe merge pe urmele lui Winckelmann. Avînd ca model umanismul antic, in special antichitatea greacă, idealul neou- mani<t al lui Goethe se baza pe contactul său cu acest model.

Atras de zeii grecilor şi „măreaţa istorie a Romei şi Greciei antice" — ca şi Goethe —•, Schiller are cultul artei greceşti, o admiraţie fără rezerve a elenismului. Cîntă- reţ pasionat al Ileladei, Holderlin cultivă entuziasmul pentru antichitatea greacă, idealizată în lumina neoclasicismului, şi nostalgia spre unitatea individului cu totul, realizată de greci. Revista ,,Propilăen" avea ca scop apelul la arta anticizantă. Antichitatea devine pentru oamenii de la sfirşitul secolului al XVIII-lea, un ideal atemporal, cel mai înalt principiu al frumosului. După ce fuseseră descoperite Hcrculanum şi Pompei, după ce arheologii călătoriseră prin Grecia (unde noi resturi din şcoala lui Fidias şi chiar şcoli mai vechi stî,rnesc admiraţia), la finele .acestui ' secol şi începutul celui următor, moda imitării

antichităţii devenea mai puternică decît oricînd. Preferinţele clasice sînt aproape generale în Europa, în pragul noului secol...

De aici — prin reacţie — o nouă optică.

In timp ce secolul al XVIII-lea, frivol şi galant, dansa pe un vulcan, revoluţia va zdrobi frivolitatea şi galanteria barocului. Revoluţia franceză, grăbind reacţia contra artei galante, creează un stil nou. încă sub Napoleon, acest stil se apropie de forma clasică a artei şi este, de fapt, un neoclasicism. Arta revine, dacă nu la seninătatea artei greceşti, la seriozitatea artei romane, care faţă de gustul corupt al epocii era o întoarcere la „măreţia calmă" a iui Winckelmann. Dar, in creaţiile sale lipsite de originalitate — am spune, fals — acest stil searbăd şi rece, in fond, epigonic, nu mai are eleganţa, zvelteţea, fineţea stilului clasic antic, ba ■— adesea — cade în manierism. Acest stil îngheţat, solemn, academic, stilul *empire,* stil neo- roman, va duce la reacţia romantică. Anunţînd voga ei pe continent, primii romantici opun viguros principiile noii forme a artei, care se declară net superioară artei clasice.

Deja in secolul al XVII-lea, *Paralela dintre vechi şi moderni* a lui Charles Perrault era în defavoarea artei clasice. Dacă în secolul al XVIII-lea, ca şi în cel precedent, credinţa în raţiunea umană şi în bunul simţ cartezian, cu unele rare excepţii, era atît de puternică, încit nu apăreau grave îndoieli în privinţa posibilităţii de a atinge idealul clasic al artei şi •—■ întocmai ca şi predecesorii lor — marii gînditori ai secolului al XVIII-lea nu puteau depăşi limitele în care îi îngrădea propria lor epocă—în secolul al XIX-lea, ca urmare a decepţiilor provocate de ea — credinţa în suveranitatea şi forţa raţiunii e zguduită din temelii şi, o dată cu ea, vechile rigori şi convenţii ale doctrinei clasice se destramă.

Reprezentanţii mişcării *Strum und Drang* optaîndu-se principiului imitării frumosului din operele de artă ale antichităţii greceşti — în numele originalităţii şi libertăţii în artă — impun spiritul viu, creator, direct ostil imitaţiei. Respingînd o concepţie îngustă a imitaţiei de acest gen, Goethe însuşi vedea sursa creaţiei în „necesitatea interioară şi nu în ploconirea în faţa gustului modei". Ca

atare, „artistul va găsi o armonie mult mai profundă în natură decit în marmura care o redă ; aceasta este sursa din care artistul se poate inspira mereu'[1]... şi la Schiller, natura e singura flacără clc la care se hrăneşte geniul poetic, numai din ea îşi trage toată puterea, numai ea îi vorbeşte : „Natura, zic eu, este şi astăzi, în stadiul nostru de civilizaţie, cea care 'dă forţa spiritului poetic“[2].

Pe aceeaşi linie, Young distinge două feluri de imitaţie : a naturii şi a onticilor. Dar el numea prima *original* şi păstra termenul de *imitation* pentru a doua. Modernii trebuie să imite nu pe cei vechi, ci calea independentă pe care aceştia au studiat natura şi omul. Fiecare epocă trebuie să aibă, însă, literatura sa, determinată de necesităţi istorice şi. condiţii geografice proprii, arăta prin 1890 M-me de Stael.

Doctrina imitaţiei, conform căreia cine vrea să devină poet n-are decît să citească şi să imite versurile lui Ilomer, Catul, Koraţiu, îşi pierde astfel creditul. Şi, dacă la Winckelmann meritul imitaţiei celor vechi faţă de imitaţia direc tă a naturii sc baza pe principii explicit formulate (1. natura desăvîrşită a grecilor, 2. superioritatea operelor lor) şi se putea verifica în compararea a două talente egal cie inzestrate, cînd pe unul l-am lăsa să imite antichitatea şi pe altul să imite simplu natura — cine ne va elibera de greci şi de romani ? a fost primul strigăt, al artei romantice. Orice propunere de renaştere a artelor printr-o întoarcere la trecut pare acum imposibilă. Friedrich Schlegel consideră că orice efort de regenerare a artelor va fi steril pînă c-ind „nu se va risipi ceaţa prozaică stîrnită de imitaţiile după antichitate"...

Reacţia împotriva imitaţiei modelelor, tendinţa spre noutate, în numele originalităţii în artă, caracteristică romantismului, se anunţă cu o intoleranţă ce ameninţă însăşi doctrina clasică : ,,Ce mai e şi această inspiraţie cerută unei alte inspiraţii, această artă care se împrumută altei arte ? Nu din el însuşi şi din natură trebuie să extragă pictorul totul ?“ scriu fraţii Goncourt, pentru care pictura

[2] Friedrich Schiller, *Scrieri estetice,* Bucureşti, Editura Univers, 1981, p. 376.

e ,,fiica pămînt'ului“ ; de aici trebuie să plece pentru a „lupta şi a învinge".

Dacă, pentru clasici, a imita pe cei mari iiu e un dofect ci un merit, şi idealul lui Vergiliu e să ajungă şi să întreacă pe Terenţiu, să facă ceva ca el şi mai bine, nu ceva diferit*) — romanticii admit tocmai contrariul : „Să nu ne lăsăm amăgiţi : dacă unii dintre poeţii noştri au putut fi mari, chiar numai imitînd — scrie Victor Hugo — aceasta s-a întîmplat, deşi s-au modelat după tipare antice, pentru că au ascultat adeseori natura şi geniul lor, pentru că au fost, măcar întrucîtva, ei înşişi".

Aşa-numita „răzvrătire romantică[11], creaţia mişcării de eliberare trezită de Revoluţia franceză, prin afirmarea valorii omului şi a lumii lui spirituale, prin năzuinţa de dezmărginire sau suprimare a tuturor limitelor — o notă fundamentală a romantismului —, declanşa un imbold spre noi surse ale artei. Căci, scria Wackcnroder, inaugurînd noua direcţie deschizătoare de drum : „Nu numai sub cerul italic, sub maiestuoase cupole şi coloane corintice, ci şi sub ascuţit boltite, încreţit împodobite clădiri şi turnuri 'goTice, se dezvoltă artă adevărată...*

### Descoperirea eului

Negarea formelor clasice vechi şi tendinţa de emancipare a artei, care — prin „marea spargere" de la începutul secolului al XlX-lca şi explozia forţelor creatoare ale „geniului", în numele originalităţii în artă — instaura romantismul, se explică istoric.

Secolul al XlX-lea, de fapt una din cele mai. strălucite epoci din istoria ariei, este secolul în care popoarele lumii ajung la conştiinţa de sine, în care noi posibilităţi de viaţă şi noi energii creatoare apar pe scena istoriei. Nici un secol n-a făcut mai mult pentru a creşte posibilităţile omului ; el descoperă într-o sută do ani, cum scria Focillon, mai mult decît cele douăzeci de generaţii care

*) Nu se exclude ca o idee rău exprimată de un autor — sau într-o manieră care nu satisface spiritul lui — să fie reluată de altul, important fiind ca ideea reluată de noul artist să obţină noi potente artistice.

I-au procedat. El a smuls din anonimat şi din noaptea timpurilor Egiptul, Chaldeca, Asiria, China ; a chemat la viaţă popoarele Asiei ; a adus un nou tip de civilizaţie; a răsturnat saptc-opt sccole de feudalism în două-trei decenii... Ceea ce determină în toată lumea imense schimbări de idei şi influenţe, o dată cu noile mijloace de transport şi comunicaţie*). Schimbări fundamentale a produs şi în platforma ideologică a artei, în ideile estetice ce-i stau la bază. După iluminism şi mai ales după Revoluţia franceză, care însemna deplinul triumf al spiritului individualist, al epocii moderne, afirmarea sentimentală şi personală a valorii experienţei individuale, a evaziunii din real în lumea idealităţii şi a fanteziei, sînt fenomene care se regăsesc frecvent în toate formele artei sau filosofiei, care afirmă valoarea subiectivităţii adevărului gîndirii umane.

Deja cu Mâine de Biran se observă o reacţie contra raţionalismului. Arta e expresia liberă a individului şi a experienţelor sale celor mai intime. Pornind de la spiritul uman luat în sine, prin el ajungem la justificarea universului, prin intermediul apercepţiei nemijlocite care ne pune în contact cu ,,eul" nostru.

Kant e — in acest sens — un adevărat precursor, o punte spre romantism. ,,Sensul general al filosofiei lui Kant este că anumite determinaţii ale intelectului au un alt izvor decît perceperea, şi acest izvor este subiectul, eul în conştiinţa do sinc" (Hegel).

_Pe această linie, *eid* se pune pe sine în prim plan. La Fichte, „eul absolut" este în esenţă act creator. Inter- pretînd lumea externă ca un produs al eului, admitem doar un izvor interior al impulsului esteţic. ,,Enl" preia datele imediate ale simţurilor, pe care le recreează : datele senzoriale sînt un simplu material, ..un material sensibil al datoriei de artist".

Din concepţia lui Fichte se inspiră romanticii, cu care filosoful întreţine relaţii amicale atît în perioada activităţii sale la Universitatea din Jena cît şi la Berlin. Desco

*) Apar acum trenul, maşina cu aburi, marile transatlantice, care leagă şi scot la iveală din beznă părţi necunoscute ale pă- mîntului.

perirea *eului* constituie, am spune, un. principiu în romantism. „într-o dimineaţă îmi veni din cer ca un fulger această idee : "eu sînt un eu", care de atunci nu mă mai părăsi ; cui meu se văzuse el însuşi pentru întîia dată, şi pentru totdeauna[1]"... Această descoperire a poetului german Jean Paul se află în inima experienţei romantice ; de unde înflorirea genurilor autobiografice (confesiuni personale, memorii, jurnale intime) în prima jumătate a acestui secol.

Anunţată încă în secolul al XVIII-lea, de J. J. Rousseau*) sau Marmontel**) şi chiar Goethe, care ne dă o scriere autobiografică în *Poezie şi adevăr,* domnia exclusivă a eului poate fi explicată în condiţiile istorice care în perioada postrevoluţionară a „crizei conştiinţei" aduc serioase modificări în raporturile omului cu lumea. Prin sfărîmarea vechilor relaţii de dependenţă personală şi afirmarea dreptului deplinei dezvoltări a individului, revoluţia din 1789 punea pe artist în faţa dilemei de a aspira spre totalitate, ideal, absolut, sau — înfrînt în contactul cu realitatea — de a se refugia în el însuşi.

Între aceste extreme, deopotrivă împins de tendinţa de a transcende orice limite, artistul romantic domină lumea în eul său intim. „Lumea exterioară se transformă prin eul personal" (Novalis). O caracteristică a romantismului e *l'elaiacje du moi* (etalarea eului). în timp ce pentru clasici *le moi est haîssable* (eul e repudiabil), la romantici „eul" e conceptul-cheie, centrul de iradiere a lumii. Reprezentarea în operele poetice şi literare a experienţei de viaţă a propriului eu individual şi sentimental este în romantism o constantă. Exagerarea principiului individual, specifică romantismului, legată de ideea romantică a personalităţii eliberate de cătuşele regimului feudal (cu Byron şi Puşkin), o afirmare vehementă a eului, care a dus la romanul individual al artistului izolat, cu Alfred de Muset de ex., o ilustrează.

*) „întreprind o operă care n-a avut nici un exemplu şi nu va avea imitatori. Vreau să arăt semenilor mei un om în tot adevărul firii sale, şi acest om voi fi eu."

**) ..Dacă poetul mă întreabă unde trebuie să caute natura pentru a o consulta, eu îi voi răspunde : în tine însuţi".

Avînd un suport filosofic in idealismul postkantia» care impune pe plan teoretic prerogativele „eului", şi după care — faţă în faţă cu lumea — eul devine sistemul central, sursă şi postulat al cunoaşterii, romantismul oferă spectacolul unic al reducţiei lumii la eu. ,,E nemaipomenit că tocmai înlăuntrul tău trebuie să priveşti ce este afară,, scria Victor Hugo. Profunda şi întunecata oglindă se afiă in adîncul omului... Aplecîndu-ne spiritul peste acel puţ, întrezărim deci, undeva, în adine, ca într-o prăpastie, într-un cerc îngust, întreaga imensitate a lumii". Aşa se explică de ce în romantism elementul profund, obscur, intim se dezlănţuie în voie şi — observa Hegel — „re- nunţînd la natură, artei romantice i se deschide orizontul nemărginit al vieţii interioare, in care intră întreaga omenire şi istoria ei"... Perspectiva clasică obiectivă se spulberă. Artistul caută în subiectivitatea lui baza reală, a creaţiei sale, contemplă lumea din jur prin instaurarea eului său ca tot, ca verigă şi nod cauzal al cunoaşterii. De aici sondajele în forul interior (intim) al artistului, preferat realităţii exterioare. De aci explorarea universului ca lume proprie a artistului. De aici, în sfîrşit, principala distincţie dintre clasicism şi romantism ca modalităţi de organizare a relaţiilor esenţiale. Pe cînd în clasicism conştiinţa lucrează ca un motiv de integrare în ansamblu, în romantism ea propune izolarea, o întoarcere la izvoarele fiinţei umane, lăuntric descătuşate. Pe romantici în genere îi interesa ceea ce se petrece în ei înşişi. Astfel ei caută esenţa artei nu în conţinutul ei obiectiv (raportat la lume) ci în nemijlocirea expresiei sale interioare, raportată la eul subiectiv al artistului, preocupat de propria sa evoluţie, de existenţa sa interioară : „în această operă am pus eul meu personal, împreună cu paradoxurile mele, bucuria mea, ura mea şi toată nebunia mea", scria Heine despre tragedia sa *Almansor*.

Ancorat cu întreaga sa fiinţă în artă, in sensul că. „el nu trebuie să scrie cu ceea ce s-a scris, ci cu sufletul său şi cu inima sa" (V. Hugo), poetul şi — în genere — ar-

tistul romantic îşi află resursele în eul său. Novalis numea, astfel, poezia „o reprezentare a sufletului, a dispoziţiilor lumii interioare în totalitatea ei". Poezia simţirii, arta care vorbeşte inimii, respiră sufletul gînditor şi la Schlegel, pentru care „unicul izvor adevărat al artei este inima noastră". La M-me de Stael „forţa supremă a inimii" e însuşi conţinutul ei. Poezia e un „dar" care destăinuie ceea ce simţim mai adine în inimă şi pune în lumină | „simţirea închisă în fundul sufletului". j

Această experienţă a vieţii interioare îşi află în culoare* mediul sau favorit. „Tu poţi sa aduci încă un suflet alături de cele care au ştiut să vadă lumea cu propriii lor ochi", scria Delacroix, în consens cu artiştii care pictînd lucrurilc şi-au pictat propriul lor suflet. Işi află şi in muzică o expresie privilegiată. Ea dă glas nemijlocit ! simţirii adinei. Arta afectivităţii care acţionează nemijlocit asupra sentimentului însuşi, cum o definea Hegel, pune în mişcare ,,sediul schimbărilor interioare, inima, sufletul, acest centru concentrat, simplu al întregului om"[0].

Ea îşi află în „curentul secret", în profunzimile inimii izvoarele ci. Muzica exprimă sentimentul direct al autorului. La întrebarea : De ce compun ?, Beethoven răspunde: „Ceea ee sălăşluieşte în inima mea trebuie să iasă la lumină ; de aceea compun". „Muzica mea, spunea işi Fr. Liszt, e respiraţia sufletului meu", iar Maurice Ravel: „Sînt convins că muzica mare vine totdeauna din inimă".

Ceea ce numea Goethe „revărsarea inimii", sau Novalis -— vorbind de sentiment — „o lumină superioară ■celei a minţii, capabilă să pătrundă în adîncurile noastre sufleteşti, lămurind în spiritul omenesc cele mai tăinuite ascunzişuri ale eului", devine în romantism expresia ei, în ţoale artele. Romanticul „niciodată nu s-a putut debarasa de sentimentul său, de inima sa", observa Herzen. Sentimentul devine sufletul poeziei, al artei în genere, şi nu e vorba de sentimentalismul facil, graţios, superficial, ci de un sentiment profund şi sublim, reflex .al unui contact cu problemele esenţiale, cu temele mari privind viaţa, destinul, relaţiile fundamentale între om

[3] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică,* Editura Academiei RSR, Bucureşti, voi. II, 1966, p. 301.

şi foiţele naturii etc... Dragostea, admiraţia naturii, suferinţa individului izolat, melancolia visurilor neîmplinite, pasiunea care se ciocneşte de zidurile convenienţelor so- ciak'... se află în centrul artistului romantic. Făcînd loc sentimentelor individuale, romantismul combate orice sărăcie a spiritului, orice răceală a inimii; esenţa rămîne simţirea eliberată de prejudecăţile clasice.

De aici opoziţia rornantism-clasicism, sub aspectul ei fundamental.

Clasicismul apare, sub acest aspect, ca o încercare de reabilitare a rolului raţiunii în creaţia artistică şi, implicit, o reacţie faţă de tendinţele esteticii senzualiste engleze de a pune accentul doar pe clementul senzorial, mergînd pînă la a dogmatiza raţionalist exigenţele sale. Luminile se identificau — pe acest plan — cu desfăşurarea unei gîndiri cînd empirice cînd raţionaliste. In iluminismul tîr- ziu, însă, elementul clasic-raţionalist şi elementul roman- tic-scn ti montai au fost deplin dezvoltate. S-a observat chiar că raţionalismul şi romantismul erau inseparabil întreţesute în minţile celor mai mulţi oameni ai secolului al XVIII-lea, ai iluminismului occidental. Raţiunea şi sentimentul erau nu numai de acord să condamne „vechiul", în celc mai multe minţi acestea se combinau pentru a aproba noul; in uzul aceluiaşi secol, cuvinte noi sau cuvinte vechi cu o nouă putere de expresivitate (sensibilitate, entuziasm, milă, inimă) primesc un nou accent. O dată cu marca vogă a lui Rousseau, după 1760, raţiunea începe să devină suspectă (raţiunea abstractă). Şi dacă dicotomia raţiune şi emoţie sau cap şi inimă e un clişeu al gîn- dirii*) şi secolul al XVIII-lea alterna între raţiune şi sentiment — spre sfîrşitul aceluiaşi secol, Rousseau înfăptuia o adevărată revoluţie romantică în domeniul sentimentelor. Romantismul e moştenitorul lui Rousseau. Şi el pro-clamă superioritatea sentimentelor asupra raţiunii. „Pentru romantici literatura şi arta trebuie să exprime sentimentele artistului, să redea pasiunile (...) Poezia, drama, pictura devin lirism, confesiune (...) Romanticii nu se vor teme să-şi exhibeze suferinţele, răul veacului, gîndurile

*) A gîndi şi a simţi nu sînt acte separabile ale fiinţei u- mane; gîndurile şi emoţiile noastre sînt contopite în opiniile noastre.

lor intime (...) Literatura şi arta nu mai caută să realizeze o frumuseţe universală, ci să zugrăvească un suflet individual" [4].

Cultura romantică a instaurat arta cu un limbaj direct al sentimentului. Şi dacă arta clasică — încheind paralela — se baza pe organizarea conştientă a datelor realităţii percepute după principiile generale ale raţiunii (ea nu reprezintă unicul ci generalul şi esenţialul) şi, în fine, Boileau recomanda să opunem fixitatea învăţămintelor ei mobilităţii şi visurilor imaginaţiei (pentru aceleaşi considerente el i-ecomanda totodată eliminarea din artă a bizarului şi accidentalului şi a tuturor aparenţelor trecătoare caro se suprapun caracterelor fixe şi permanente ale naturii umane), romanticii lărgesc cîmpul experienţei artistice, atraşi în special de inedit, insolit, caracteristic, bizar, extraordinar, pitoresc, inconform, excepţional. în acelaşi timp, făcînd loc deopotrivă urîtu- lui şi frumosului, sublimului şi grotescului în opera lor, romanticii admit că arta trebuie să reprezinte viaţa comună, „splendoarea şi mizeria, umbra şi lumina“ (V. Hugo).

Astfel, arta romantică se deosebeşte de arta clasică fiindcă, în loc de a se limita urmărind idealul finit al perfecţiunii, se avîntă dincolo de orice limite (Schlegel) şi apărînd libertatea nemărginită a creaţiei, romanticii tind spre o originalitate vie, specifică, spre expresia, diversă, multilaterală, complexă a vieţii.

Opunînd raţiunii drepturile pasiunii, dogmatismului clasic spontaneitatea ideii, urmărind ebuliţia, polaritătile, diversitatea, arta romantică opune — în acelaşi timp — individualismul naţional comunităţii cosmopolite a raţionalismului, şi perspectivei statice a clasicismului mobilis- mul dinamic, rod ,al perspectivei istorice ce se formează odată cu romantismul.

S-a arătat, de altfel, că nici un curent n-a fost atît de intens orientat ıı ı estetica lui de modul de înţelegere a trecutului, de conştiinţa istorică a reprezentanţilor săi, cum a fost romantismul. Revoluţia franceză a ascuţit sentimentul trecutului într-un mod în care nici un alt eveniment nu îl făcuse. Ca urmare, prin 1820, istoria era,

[4] Louis Hautecceur, *Literatura şi pictura în Franţa, secolele XVII-XX,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 80

în Franţa, un „arsenal de argumente în lupta cu reac- ţiunea“... „Niciodată înaintea acestui deceniu istoria nu avusese o asemenea importanţă pentru viaţa intelectuală a ţării. Teoriile politice şi utopiile sociale erau impregnate de istorism, istoria aproape că se substituia cercetărilor filosofice şi operelor literare, sau mai degrabă determina şi metodele primelor şi ale celor din urmă ; filosofia se transforma în istoria filosofiei şi în filosofia "istoriei^ ; romanul devenea roman istoric ; poezia reînvia balade şi vechi legende, pictorii abandonau nudul ca "natural» şi pictau costume vechi

în pas cu mişcarea istorică a vremii şi ideologia revoluţiei din 184o, ca,rc a dus la o reînviorare a istorismului, romanticii resping subiectele antice şi caută sursele inspiraţiei lor în evul mediu, în istoria naţională a popoarelor. Naţiunea, o verigă esenţială în lanţul individ- naţiune-stat, elementul individual al umanităţii, devine astfel vatra spirituală a artei. Problema originalităţii, na- ţionale a arici capătă o mare importanţă. Interesul faţă de creaţia populară, trezit spre sfîrşitul secolului al XVIII- lea, este preluat de romantici care au ridicat la rangul de principiu ideea că arta trebuie să fie strîns legată do tradiţiile artistice ale popoarelor, să se sprijine pe ele şi să le dezvolte.

Nu mai puţin, opunînd caracterului aristocrat al clasicismului, legat prin esenţa sa socială de monarhia absolută, de dominaţia nobilimii, un mesianism demofil pătruns de patos eroic şi interes pentru soarta poporului anonim, sub egida unor idealuri sociale frenetic angajînd arta vremii, romantismul acoperă cu aripi întinse mişcarea de eliberare a popoarelor, stîrnind energiile lor spirituale latente, dînd expresie virtualităţilor lor.

De aici, în condiţii social-istorice deosebite de la o ţară la alta, un nou impuls creator, în acea perioadă de fermentaţie şi adevărată renaştere — „vîrsta de aur“ a poeziei, picturii şi muzicii — în care, îmbogăţind arta multor popoare, dînd glas năzuinţelor lor seculare, resurselor lor, romantismul afirmă programul estetic al unei modalităţi de creaţie în plină reînnoire şi incontestabil progres.

[3] B. Reizov, *L'historiographie rorncintique frangaise,* Moscou, f.a, p. 7—8.

, Pe de o parte istoria, pe de alta simţirea interioară a artistului sînt, deci, cei doi poli între care alternează, de obicei la extreme, experienţa de viaţă ce dă avînt şi puls artei romantice. Intre aceste extreme, un loc central ocupă în romantism natura ca obiect al artei şi sursă a ei.

Privind romantismul ca o atitudine spirituală care-şi află expresia ıı ı toate artele, un nou suflu de viaţă trezind geniul artiştilor vine aici din natură, din cunoaşterea lumii exterioare, o dată cu lumea interioară a omului. Romantismul cunoaşte astfel două căi : o cale conduce în lume spre afară, alta e „tainicul drum spre interior[11], de care vorbea Novalis.

Nimic nu-l lasă indiferent pe romantic. „Fericirea sa de a călători nu cunoaşte limite pe pămînt. Cîntecele, povestirile, romanele sale relevă plăcerea de a'calatori.. Ce descoperă, ce trăiesc romanticii întîia oară ? Natura, anotimpuri, oraşe şi ţări, culturi vechi şi noi, culturi şi oameni. Impulsul lor spre mişcare, neodihna lor rătăcitoare devine o „pribegie spirituală". Ei descoperă vechi generaţii ; descoperă antichitatea romantică, o nouă şi adevărată antichitate ; retrăiesc în evul mediu ; dezgroapă, izvoarele poeziei indigene, sondează firele care leagă poezia de izvoarele ei, poezia străvechilor mituri originare ; restituie cultura medievală, cultura altor popoare ; descoperă Orientul, limba şi înţelepciunea inzilor, perşilor, respiraţia, pulsul viu al istoriei, pe acest drum spre exterior[6].

Celălalt drum pe care au mers romanticii era „drumul spre interior[11]. Acolo au descoperit ceea ce de pe înălţimile raţionale ale epocii luminilor nu putea fi vizibil : forţele şi tendinţele iraţionale ale sufletului omenesc, abisul — domeniul fiinţei umane, tărîmul viselor, basmelor şi miturilor, sufletul poporului, a cărui expresie» pentru romanticii germani, erau basmele. „Prin ele artis

*) „-Adevărata istorie e fundamentul oricărei poezii romantice" (Schlegel); „scopul artei e de a reînvia istoria" (V. Hugo).

[h] Walter Monch *Deutsche Kultur von der Aujklărur.g bis Zur Gegenwart,* Miinchen, 1962, p.214—215.

tul ajungea să se întoarcă atît la izvoarele necontaminate ale culturii sale, cit şi la izvoarele naive ale propriei sale copi]ării“ [1]. După basme, visele („amintiri ale unor stări de spirit de mult apuse"). Pentru Novalis, sursa inspiraţiei poetico este viaţa viselor. Poezia europeană se orientează •— pe această linie •—• spre alte realităţi. Romantismul cultivă proiecţia onirică, o nouă poetică a visului, opera unor romantici ca Young *(Nopţile),* Jean Paul, Novalis sau Holderlin, cu elogiul nopţii ca simbol al visului şi inconştientului. A. Beguin vorbea de „mitul romantic al visului" [3], studiind raporturile dintre vis şi mit, inclusiv mitul inconştientului. (în fond, a fi romantic este egal cu a te apleca asupra propriilor adîncuri).

Primul gest al cunoaşterii e — pe această linie — „un act al cunoaşterii de sine". La polul opus, pe dramul spre exterior, condiţia experimentării este *natura;* geniul — „minunata capacitate de a găsi sensul naturii şi de a acţiona în spiritul oi“ (Novalis). Geniul posedă o forţă creatoare ce-i vine clin partea naturii. Aceeaşi forţă lucrează — şi la Kant şi la Goethe — în spiritul artistului care inventează, ca şi în floarea care crescind îşi numără cu inconştienţă petalele şi le dispune simetric în corola ei. Activitatea geniului creator în artă este identică cu aceca a spiritului universal, creator al naturii. De aci, pe de o parte, sensul naturii în romantism, no'ua ei pondere în arta romantică, legată de noua concepţie a artistului — creator original.

Admiţînd că artele frumoase trebuie să fie considerate în mod necesar ca arte ale geniului, „oricine este de acord că geniul este opus total spiritului de imitaţie", scria Kant, anunţînd astfel geniul romantic. Pe o direcţie a esteticii plecînd de la natură, considerată ca unic model al artistului, pe care în genere are a-l urma, veacul al NIX-lea respinge principiul fidelităţii faţă de antichitate, punînd în schimb un accent încă şi mai pronunţat pe

[7] Hugh Honour, *Romantismul, v*ol. X, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983. p. 271.
[3] A. Beguin, *Sufletul romantic şi visul.* Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 152. J

principiul fidelităţii faţă de natură[9]. „Poetul nu trebuie să aibă decît un model, natura ; decît un ghid, adevărul", scria V. Hugo în prefaţa la *Odes et Balades :* „Natura şi umanitatea, iată izvoarele vii ale artei ! Opera literară trebuie să conţină înainte de toate natura şi umanitatea".

În acelaşi spirit, legat de voinţa de înnoire organică a artei, în Anglia, Constable deosebeşte pictorii „absorbiţi doar de studiul realizărilor altora de cei care căutau perfecţiunea „în *izvorul ei primar, natura".* Iu acelaşi timp Caspar David Friedrich, în Germania, susţine că ar.tistul trebuie să studieze „natura după natură şi nu după tablourile altora".

O cunoaştere profundă şi adevărată a naturii devine însuşi ţelul artei romantice. „Captarea naturii în expresia ei cea mai profundă, în sensul ei cel mai ascuns, în acel gînd care înalţă orice fiinţă către o viaţă tot mai sublimă, aceasta este misiunea sfîntă a tuturor artelor" (E. T. A. Hoffmann). Alături de pictură şi poezie, muzica, prin excelenţă o artă romantică, e, în acest sens, cel mai profund limbaj originar al naturii, însuşi ritmul ideal al naturii şi al universului, care prin intermediul acestei arte se face simţit în lumea vizibilă. Marea, rîul, vîntui, pădurea, păsările, animalele, anotimpurile anului — înce- pînd cu Haydn şi trecînd prin Schubert, Liszt, Schumann, Berlioz, Wagner, Chopin — îi atrag pe romantici. *Pastorala* lui Beethoven, *Sonata lunii,* freamătul pădurii în *Siegfried* de Wagner, uvertura la *Vasul fantomă,* Prologul *Walkiriei, Freischiitz* de Weber, uvertura la *Oberon, Furtuna* lui Berlioz şi atîtea altele o dovedesc.

Formele perfecte create de plastică sînt „înseşi ideile naturii organice, reprezentate obiectiv", în pictura romantică. De literatură nici nu mai vorbim. Cărţile lui Cna- teaubriand, ale lui Victor Hugo, poeziile lui Shelley, Eichendorff, Eminescu, ale poeţilor lakişti, povestirile lui Hoffmann şi ale tuturor acelora care „amestecă multă natură" în povestirile lor şi au simţul viu, ascuţit al naturii fac din proza şi poezia romantică un imn al naturii.

[9] Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 388.

In clasicism, chiar poeţii care au cîntat natura, ca Hesiod, Teocrit şi Vergiliu (clasicismul greco-roman), n-au putut s-o descrie în sensul în care o înţelegem noi azi. „Ei ne-au lăsat fără îndoială admirabile picturi ale lucrurilor, moravurilor şi fericirii vieţii rustice ; dar cît despre tablouri ale cîmpiilor, ale anotimpurilor sau mişcărilor cerului, care au îmbogăţit muza modernă — observa Chateaubriand — găsim abia cîteva trăsături în scrierile lor. Spectacolul universului nu-i putea face să simtă pe greci şi pe romani emoţiile ce le provoacă sufletului nostru".

Nici clasicismul francez nu cunoaşte natura în accepţia ei largă. Secolul al XVII-lea francez ignoră natura exterioară. La Boileau natura însemna curtea şi oraşul, cele două categorii sociale care erau baza absolutismului, curtea şi burghezia apropiată de curte. In general, clasicii erau preocupaţi de o singură parte a naturii, şi anume de om [10]".

Abia în secolul al XVIII-lea, apelul lui Rousseau „înapoi la natură“ este indiciul unei mari schimbări : Natura atrage cu el atenţia scriitorului, una din principalele sale preocupări, principala chiar, cum scria Faguet, fiind aceea de a readuce pe oameni la cultul şi dragostea pentru natură. Dar, e necesar să notăm, o dată cu J. J. Rousseau, secolul capătă o nouă conştiinţă a naturii. In conceptul naturii însăşi s-a produs o schimbare de sens caracteristică [11]. Natura nu mai e un mecanism exterior omului, cum era în secolul al XVII-lea. Deja la Goethe natura e un organism viu în veşnică pulsaţie, un tot unic ale cărui părţi sînt armonios legate între ele, iar arta e veriga capabilă să lege pe om de întreaga natură. Imaginea artistului-geniu original, care tinde să-şi însuşească natura creator in elanul inspiraţiei pasionale, după Hamann, Herder şi Goethe, se leagă de un nou sentiment al naturii. Natura plină de viaţă şi mişcare emotivă, în formele ei infinit variate, devine expresia unui raport afectiv din-

[10] Idem, *Istoria esteticii,* voî. II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 11.

[11] Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aujklarung,* Tubingen, 1965, p. 397—398.

tre om şi natură. In ea se realizează procesul continuu al creării formelor noi. Astfel simţirea (sentimentul) şi fantezia omului simplu sînt capabile să exprime natura mai just si mai profund decît raţiunea metafizică a iluminiştilor. *Slurm and Drang* concepe natura şi fenomenele lumii materiale nu ca valori abstract cognoscitive, ci ca sentiment personal şi ca viaţă in plin proces creator de forme individuale infinit variate, iar arta tinde s-o reproducă în amploarea, în dinamica ei, ca un organism viu ce se realizează constant în furtunosul proces al dezvoltării interioare. A „imita" natura nu mai însemna doar a observa din afară producţiile sale, ci a primi impulsul ei, a participa la mişcarea ei, a o prelungi, a o desăvîrşi, a crea după imaginea ei prin intermediul unei aptitudini pe care ea ne-o comunică sau împărtăşeşte; geniul însuşi fiind — în această accepţie — activitatea în om a unei puteri ■obscure a naturii, o putere creatoare graţie căreia natura îşi continuă opera sa prin intermediul artistului. Astfel, natura pictorului, de exemplu, înseamnă infinit mai mult decît natura obiectului exterior pe care el îl ,,imită'[£]. Geniul comunică viaţă la tot ce atinge. Inspiraţia profundă atestă unitatea geniului şi a naturii. Dorinţa de unitate, suprema unitate e vie în marile opere ca a lui Rousseau şi a lui Holderlin [12].

Arta mediază legătura dintre om şi natură, care devine natura intimă a omului, natura primordială a omului „natural". Comuniunea cu natura nemutilată de intervenţia omului, la toţi marii romantici, concepţia naturii prietene, confidentă a omului, proprie romantismului, derivă astfel din ideea reîntoarcerii la natură în secolul al XIX-lea, cînd adversitatea dintre om şi natură ia forme istorice : „Cînd natura e condamnată la moarte, cînd industria o sfîşie, cînd drumurile de fier o brăzdează, cînd ea e violată de la un pol la altul, cînd oraşul invadează câmpul, cînd manufactura parcelează omul, cînd omul în fine reface pămîntul, ca un puţ — explicau fraţii Gon- court victoria peisajului în secolul al XIX-lea — spiritul

[12] Jean Starobinski, *L'invention de la liberte,* Ger.eve, 1964, p. 145—146.

uman se avîntă spre natură, o priveşte ca niciodată, o vede, această mamă eternă, pentru intîia oară, o cucereşte prin studiu, o surprinde, o răpeşte, o transportă şi o fixează vie, în paginile şi în pînzele unui adevăr fără seamăn.“ [13]

Astfel se explică prezenţa naturii, a peisajului în arta romantică.

Mari peregrini pentru care *Ie voyage ă pied* (a cărui apologie o făcea Rousseau) constituia o pasiune, romanticii bat lumea în lung şi lat, şi stăpiniţi de acelaşi spirit febril se apropie de natură, participă la viaţa ei, se identifică cu natura, devin interpreţii ei. Natura rustică, la Constable (cu luncile inundate, a căror privelişte se întinde pînă la orizont, dealurile acoperite de grupuri de copaci, malul mării clocotitoare, ţinuturi muntoase sau trunchiuri scorburoase de copaci bătrîni, cerul mişcat de norii purtaţi de vint, rîuri repezi şi iazuri cu ape stătute), forţele elementare ale naturii la Turner *(Viscolul, Umbră şi întuneric, Incendiul pe mare*, *Ploaia, Furtuna de zăpadă)* o atestă. Totodată, *Vasele de transport* (trupe sau cărbuni), *Marea cale ferată de vest, Expresul de Edin- burgh,* care trece peste un poci sub bătaia aprigă a ploii, — în pînzele aceluiaşi pictor — ilustrează „viziunea romantică despre tehnologia modernă ca o ameninţare la adresa naturii şi a fundamentelor organice ale vieţii[1'] (Fleming).

Natura feerică, ireală, la Chateaubriand, la Ruysdael, la Caspar David Friedrich, la Eminescu, natura sălbatică, natura originară, neumblată de om, cu frumuseţea ei liberă ; păduri întunecoase, unde eul se pierde cu voluptate în spaţii infinite, „peisaje de vis care fără să semene totdeauna între ele, ocupă în geografia lăuntrică a fiecărui poet locul unor sentimente, insule pline de fericire sau peşteri intime'*. Eden al exoticului, al reveriei. al pasiunilor dezlănţuite, vegetaţia obsedantă, luxuriantă, în peisaje auguste, silvestre, fantastice — în arta romantică — surpă frontierele între om şi natură. Peisajul romantic (stînci, cascade, văi împădurite etc.), dincolo de aparenţa obişnuită a naturii, dezvăluind în-

[13] Goncourt, *L'art du dix-huiti'eme si'ecle,* Paris, 1967, p. 214.

suşi sufletul ei, ca un echivalent al stărilor sufleteşti ale artistului, devine peisaj moral; iar natura — oglinda a- fectelor particulare ale omului — un mediu, un leagăn al vieţii umane. Compătimind pe cei vechi, care n-au a- flat în ocean decît palatul lui Neptun şi peştera lui Proteu, Chateaubriand scria : ,.Ce lucru cumplit să nu
vezi decît aventurile tritonilor şi nereidelor în aceasta intensitate a mărilor, ce pare să ne dea o slabă măsură a măreţiei sufletului nostru".

De aici un concept mai liber, mai degajat al naturii, care defineşte în fond arta romantică. Revers emotiv al esenţei umane, în raport cu natura austeră şi sobră a clasicismului, natura nu mai e — la romantici — un concept filosofic. Ea devine o puternică alternativă a eului, cu care omul poartă un permanent dialog, natura animată a lui Novalis, un dublu, un alter-ego al omului. Romantismul opune naturii impersonale, anistorice, clasice, întruchipată în figuri mitologice (vîntul-Eol, marea-Posei- don) natura personală, intimă, istorică, peisajele avînd prestigiul şi savoarea vechimii, respirînd atmosfera de vrajă si taină a morţii din preajma vechilor castele feudale, ruinele romane etc. ; natura expusă evoluţiei timpului, în care omul se regăseşte pe sine.

Natura apare, astfel, ca o proiecţie a vieţii interioare a omului care o contemplă. Natura obiectivă, exterioară devine echivalentul unor stări sufleteşti, deci natura interioară, în momentul însuşi al contemplării : „Eu nu trăiesc în mine, ci mă identific cu ceea ce mă înconjoară. Există sentiment în munţii înalţi, spunea Byron; sufletul îşi ia zborul său şi se încorporează de o manieră reală firmamentului, muntelui, cîmpiei unduioase a o- ceanului şi cortegiului selenar... Iată ce mă atrage, iată care e viaţa mea (...) Muntele, valurile, firmamentul, a- ceste lucruri nu fac ele parte din mine şi din sufletul meu ?"

Toată natura exprimă, deci, „starea acestei fiinţe superioare şi stranii pe care o numim om". Astfel, omul impune sentimentele sale lucrurilor ce-l înconjoară şi astfel ele îşi iau semnificaţia şi expresia lor", scrie un pictor ca Otto Runge, explicînd tocmai cum „noi vedem sau mai degrabă trebuie să vedem în fiecare floare

*sufletul* pe care omul I-a plasat aici". Artistul, prin creaţia lui, umple prăpastia dintre om şi natură, arta „conţinând, în aceeaşi măsură lumea exterioară artistului şi lumea artistului însuşi"[14]. El populează natura cu afectele lui, acele „trăiri interioare[1]', cum le numea Coleridge. Natura e golită de orice fundal mitologic. Forţele ei nu mai sînt forţe divine ci esenţe umane. „Vînturi, flăcări arbori, trestii, stînci, totul trăieşte ! — scria V. Hugo. Totul e plin de suflete". Incît, transferînd naturii tot ceea ce are în esenţă conţinutul uman al vieţii, sensibilizind natura sau cosmosul, în împletirea sau întrepătrunderea dintre natură şi spirit, se afirmă acţiunea ariei. Prin artă, natura devine oglinda autocontemplării spiritului, situat pe acelaşi plan cu natura...

Privind arta plastică „în raport cu modelul ei adevărat si eu izvorul ei originar, cu natura[11], Schelling arăta că „dacă nu privim lucrurile în esenţa pe care o conţin în ele, ci numai în forma lor goală, extrasă din ele, acestea nu spun nimic interiorului nostru ; trebuie să le dăm conştiinţa şi spiritul nostru propriu, pentru ca ele să ne răspundă".

în acelaşi sens „artistul trebuie să imite ceea ce aste în interiorul lucrurilor, ceea ce este activ prin formă şi figură şi să ne expună prin simboluri acel *Na- turgeist* sau spirit al naturii — susţine Coleridge —, fiindcă numai aşa el poate spera să producă o operă de artă cu adevărat natui-ală şi cu adevărat umană... Natura nu e independentă de spiritul uman, ea încorporează spiritul pe o treaptă care indică autocunoaşterea spiritului. Natura e numai suma formelor inconştiente ale spiritului..."

Vechiul concept al naturii, pe care se baza încă iluminismul, cunoaşte o nouă accepţiune : natura se dizolvă în masa în care spiritul se trezeşte la conştiinţa de sine. în sensul în care idealismul postkantian animă mecanismul naturii, totul se pătrunde de o finalitate interioară, devine natură spirtuală. Filosofia naturii, ca paralelă şi complementară filosofiei spiritului, arată

[14] Charles Baudelaire, *Art romantique,* Paris, 1925, p. 119.

cum realitatea naturii sensibile, în legile ei generale şî în „regnurile" ei variate (anorganic, organic, vegetal* animal, om) se poate înţelege, filosofic concepută, ca manifestarea aceluiaşi spirit însufleţind întreaga natură ca un organism imens în permanentă viaţă, sub acţiunea unor forţe şi legi interne. Respingînd opoziţia stabilită de Fichte între eu şi non-eu, care-l duce pe acesta la a aboli realul concret ca atare, Schelling acordă naturii, lumii exterioare, o realitate în afara eului, spirituală în esenţa ei. Punînd ca toţi romanticii, primatul spiritului, el arăta cum natura se ridică progresiv la spirit (care-o pătrunde şi se realizează în ea) şi cum lumea ajunge, în opera de artă, la o stare de indiferen- ţiere totală în care spiritul este natură şi natura spirit...

în *Sistemul idealismului transcendental* (1800) Schelling proclamă că intuiţia artistică este singurul organ care ne permite să concepem unitatea interioară a spiritului şi a naturii, singurul punct de vedci-e în care dispar antinomiile existenţei. Filosofia naturii, în baza acestei concepţii văzută ca un minunat produs al artei, plecînd de la o idee a lui Fichte (natura e opera de artă a geniului suprem : divinitatea), confirmă acordul gîndirii lui Schelling cu orientarea generală romantică*) şi explică — în acelaşi timp — sensul naturii în arta romantică, în complexitatea ei. Unitatea **totului, natura corporală** şi natura spirituală sînt corelate prin legătura unificatoare a spiritului şi reduse (înglobate) în identitate, în profund spirit romantic, „natura e spiritul vizibil, iar spiritul e natura invizibilă. Ecoul unei atari speculaţii răsună în întreg romantismul **european.**"[15]

*) Estetica lui Schelling a constituit baza teoretică a romantismului german. In jurul lui s-a grupat cercul romanticilor din Jena, din care făceau parte Tieck Wackenroder, fraţii Schlegel, Novalis etc.

[15] Walter Monch, *op. cit.*, p. 222.

## •REALISMUL

### O nouă concepţie asupra lumii

Realismul apare — in succesiunea directă a roman- tismului — ca un curent literar şi artistic axat pe o nouă concepţie asupra lumii şi inclusiv a naturii, antinomic opusă celei romantico.

Respingînd raţionalismul dualist, filosofia idealistă germană (care dă tonul gînclirii romantice) ajunge la o concepţie organică asupra lumii privită în unitatea ei spirituală nu ca un ansamblu de lucruri reglate din afară şi funcţionînd în maniera unui mecanism, ci ca un produs viu, în dezvoltare, al spiritului.

Deja Kant, în tentativa sa de explicare a lumii, demonstra că spiritul se integrează în real impunîndu-i formele sale, în procesul cunoaşterii. Depăşind această unitate încă formală, în care subzistă un dualism funciar între spirit şi materie, între om şi lumea exterioară, urmaşii lui Kant, considerînd că raţiunea nu poate pătrunde şi determina dezvoltarea lumii decît dacă spiritul constituie însăşi esenţa realului, admit că. în principiu, lumea întreagă are un caracter spiritual. Reducînd astfel ansamblul realităţii la spirit, ei afirmă că spiritul nu numai pătrunde realul ci îl şi creează în ceea ce are esenţial. Spiritul constituind astfel nu numai instrumentul cunoaşterii ci elementul creator şi regulator al lumii, care nu e decît expresia lui schimbătoare, mişcarea rea

lului sc explică prin autodeterminarea spiritului, pe diferitele trepte ale evoluţiei sale.

Filosofia romantică smulge realităţii concrete, deci, natura sa proprie, prin reducerea întregului real la spirit,, substituie lumii concrete o lume imaginară, făcînd din fiinţe şi lucruri produsul activităţii spirituale[1].

Această concepţie se surpă în contact cu noua filosofie a epocii, filosofia *pozitivistă.* Ea corespunde unui stadiu anumit al evoluţiei inteligenţei umane. Căci — arăta în *Cursul* său de *Filosofie pozitivistă* Auguste Comte, întemeietorul acesteia — în dezvoltarea totaiă a inteligenţei umane în diferitele ei sfere de activitate- există o mare lege fundamentală. Această lege constă în aceea că fiecare din concepţiile noastre principale, fiecare ramură a cunoştinţelor noastre trece succesiv prin trei stadii teoretice diferite : 1. stadiul *teologic,* sau fictiv ; 2, stadiul *metafizic*, sau abstract; 3, stadiul *ştiinţific* sau *pozitiv.* In stadiul *teologic,* spiritul uman îndreptînd în esenţă cercetările sale spre natura intimă a fiinţelor, cauzele primare şi finale ale tuturor efectelor care-l izbesc, îşi reprezintă- fenomenele ca produse prin acţiunea directă şi continuă a agenţilor supranaturali... în stadiul *metafizic,* care nu e în fond decît o simplă modificare generală a primului, agenţii supranaturali sînt înlocuiţi prin forme abstracte, veritabile entităţi (abstracţiuni personificate) inerente diferitelor fiinţe ale lumii şi concepute ca în stare de a naşte prin ele însele toate fenomenele observate, a căror explicaţie consistă în a le atribui fiecărei entităţi corespunzătoare. în fine, în stadiul *pozitiv* spiritul uman renunţă la a căuta originea şi destinaţia .universului şi a cunoaşte cauzele intime ale fenomenelor, pentru a urmări doar să descopere, prin îmbinarea raţionamentului cu observaţia, legile lor efective, adică relaţiile lor invariabile de succesiune şi de similitudine. Experienţa faptelor, redusă la termenii lor reali, nu mai e de acum decît legătura stabilită între diversele fenomene particulare şi cîteva fapte generale, al

[1] Auguste Cornu, *Karl Marx et la pensee moderne. Coviribu- tion ă l'etude de la format ion du marxisme,* Paris, 1948, p. 33—35,

căror număr progresele ştiinţei tind din ce în ce mai mult să-i diminueze.

Acestor trei stadii le corespund, se înţelege, trei epoci diferite în istoria umanităţii intelectuale : epoca teologică (cu cele trei faze ale ei, fetişismul, politeismul şi monoteismul) ; epoca metafizică (mult mai scurtă şi care nu e decît o epocă de tranziţie) şi cea pozitivă. Aceasta din urmă este caracterizată printr-o transformare radicală a metodei ştiinţei. Ea consistă în esenţă în a substitui pretutindeni inaccesibilei determinări a cauzelor simpla căutare a legilor, adică a relaţiilor constante care există între fenomenele observate. Omul renunţă să cunoască, deci, cauzele fenomenelor, zeii sau abstracţiunile care ar fi multiplele fiinţe, o fiinţă unică, calităţi metafizice. El se limitează a descoperi legile fenomenelor, adică a şti, atît cît poate, cum fenomenele au loc. El nu cunoaşte decît fapte şi anume serii (repetiţii constante de fapte), pe care le numeşte legi ale acestor fapte. Pozitivism înseamnă, deci, a nu crede decît în fapte şi în anumite raporturi recunoscute a fi constante între fapte. Umanitatea va fi de acum ştiinţifică, aşa cum a fost politeistă, monoteistă şi metafiziciană...

A debarasa arta (ca şi ştiinţa) de ceea ce era în ea spirit teologic sau metafizic (al celor cinci stadii prin care a trecut umanitatea) era o primă ţintă a noii etape a evoluţiei artei, cunoscută sub numele de *realism.* Aceasta însemna a-i oferi, în schimb, spiritul ştiinţific, propriu noului stadiu al evoluţiei inteligenţei umane. ,,De o manieră mai generală, se înţelege prin aceasta sentimentul realului şi al adevărului transpus în literatură şi artă*[4], cum spunea Champfleury, teoreticianul curentului.

### „Sentimentul" realului

N-am putea ignora acest „sentiment" în arta trecutului. Oricît de elastic şi vag, vorbim de un realism mitologic în literatura antichităţii, de un realism clasicist, sau de un realism romantic chiar, Originile romanului realist merg pînă în secolul al XVI-lea... pînă în secolul I e.n. *(Satiriconul* lui Petronius). Elemente de realism apar

în evul mediu, în Renaştere, eu Boccaccio, Rabelais, Shakespeare (la care menirea teatrului este „să înfăţişeze un fel de oglindă a firii, să arate virtuţii chipul ei adevărat, trufiei icoana sa şi fiecărui veac, fiecărei epoci, tiparul şi pecetea ei"). Realismul a existat, ca tendinţă, în secolul al XVIII-lea. „Filosofia, spunea Diderot, a fost coborîtă în zilele noastre din lumea ideilor abstracte în lumea reală, şi acelaşi lucru trebuie făcut şi în artă ; ea trebuie coborîtă din ţinuturile vrăjite pe pămînt".

Nu o mai puţin adevărat, şi în romantism „drama este oglinda in care se reflectă realitatea'[1] (V. Hugo). Chiar filosofii romantici se diferenţiază între ei printr-o tendinţă din ce in ce mai marcată spre realism, tendinţă ce-i face în mod progresiv să dea lumii, considerată mai întîi ca o simplă expresie a spiritului, o realitate din ce în ce mai obiectivă şi concretă. De la Fichte la Hegel se trece, de fapt. de la un idealism absolut, care neagă orice realitate obiectivă a lumii exterioare, la un idealism mai realist care tinde să integreze spiritul în lume, conservîndu-i acesteia un caracter concret. Schelling şi Hegel acordă mai multă realitate lumii sensibile, pentru a integra în ea efectiv omul. în raport cu filosofia lui Fichte, cea a lui Schelling marchează o primă evoluţie a idealismului absolut, care reduce întregul real la subiectul gîn- ditor, spre un idealism mai obiectiv. Cu Hegel, în fine, evoluţia spre realism, sau mai degrabă o concepţie organică a lumii care uneşte în mod mai intim ideea cu realitatea concretă, spiritul cu materia, se va manifesta şi mai net încă, şi doctrina sa se va degaja de idealismul abstract, integrînd în spirit ansamblul realului considerat în devenire.

Dar în romantism, sfera artei fiind tot terenul sufletului şi inimii din care se înalţă toate tendinţele vagi spre bine şi sublim, pentru a găsi satisfacţie în idealuri create

de fantezie, „întreg universul nu e decît un *vivarium* de imagini şi simboluri, cărora imaginaţia trebuie să le dea o valoare^, cum spunea Delacroix. Imaginaţia este cea dinţii calitate a artistului. La Blake imaginaţia este organul prin care obţinem pătrunderea realităţii şi realizăm cunoaşterea ei. Pentru omul imaginaţiei „natura este imaginaţia însăşi, şi imaginaţia creatoare rezultă nu în ficţiune ci în cel mai înalt adevăr".

Imaginaţia romanticilor era mai mult dccît o facultate mentală ce-ar primi, rechema şi pune în mişcare imagini. Conceptul romantic al imaginaţiei creatoare nu era un concept psihologic, ci — am spune — metafizic. La Fichte, orice activitate a spiritului uman pleacă din imaginaţie *(Doctrina ştiinţei).* Imaginaţia (forţa sau puterea de închipuire, cum o numea Kant) transcende natura, dînd o substanţă concretă ideilor (raţiunii) dincolo de limitele actualităţii experienţei. Activitatea geniului creator în artă este identică cu aceea a spiritului universal, creator al naturii. Acelaşi principiu vital, într-un fel identic cu fantezia, forţa care în interiorul naturii produce adaptarea şi evoluţia, mutaţia speciilor, e — şi în artă — forţa geniului, o forţă a naturii, imaginaţia. Pentru Schelling, facultatea creatoare a imaginaţiei, care făureşte opera de artă, este facultatea omenească supremă.

Estetica romantică e, astfel, estetica imaginaţiei. Forţa Imaginaţiei trebuie să se apropie de ideile superioare, e divinul din noi, e inspiraţia. Fără ea nu există creaţie artistică. Formele perfecte ale artei nu provin din realitate, ci din mintea artistului. Aici „tocmai ceea ce este fictiv şi incomplet în fiecare artă constituie arta" (Qua- tremere de Quincy). Şi în artele plastice, „imaginaţia trebuie să acţioneze cea dintîi". Delacroix credea că numai imaginaţia „este cea care ne face să vedem acolo unde alţii nu văd". Chemarea artistului este aceea de a găsi „în propria-i imaginaţie mijloacele prin care să poată reda

natura şi cfectele ei"... Cele mai frumoase opere sînt acelea care exprimă fantezia pură a artistului. Chiar la Hegel, pictorul „adresîndu-se numai percepţiei, apelează şi la imaginaţie."

încrederea în imaginaţie, care în Renaştere a slujit drept mijloc esenţial pentru a cunoaşte realitatea, devine — în romantism — excesivă. Incit, s-a spus, creatorul romantic se individualizează, rupînd cu lumea exterioară care este in conflict cu eul său, pentru a crea, apoi, c lume nouă, modelată cu ajutorul ficţiunii, al imaginaţiei» şi tipul romantic apare atunci cînd dezacordul artistului cu realitatea se concretizează în imagini ce se opun realităţii prezente. Purtător de cuvînt al picturii romantice, Dclacroix insistă asupra „primejdiei de a confunda arta şi realitatea". Natura nu e pentru el decît „un dicţionar "■ şi pictorii care ascultă imaginaţia trebuie să caute în ea „elementele care se potrivesc concepţiei lor, pentru a le ajusta *la* o anume artă, dindu-le o fizionomie nouă"... Declaraţiilor lui care situau arta dincolo de realitate, li se opune profesiunea de credinţă a lui Courbert : „Pictura este o artă esenţial concretă şi nu poate consta decît în reprezentarea lucrurilor reale şi existente. Imaginaţia, în. artă, constă în a şti să găseşti exprimarea cea mai completă a unui lucru existent". Arta, în pictură, n-ar exista decît In reprezentarea obiectelor vizibile şi tangibile pentru artist.

### Realitatea timpului

Pe la mijlocul secolului al XlX-lea, principalii pictori din generaţia mai tînără resping aventurile romantice ale imaginaţiei. In detaşamentul de frunte al celor ce se numeau pe sine ,,realişti", defineau pictura drept limbaj fizic şi excludeau metafizicul ori invizibilul, Courbet vrea să picteze în felul său, să picteze ceea ce vede, să picteze „oameni vii în loc de morţi" (Jean Valles). „Mai mult preţuieşte, spunea el, o scenă simplă din viaţa zilnică, dar sinceră şi firească, decît toate produsele închipuirii". Re- gina facultăţilor în romantism — imaginaţia — e „regina erorii şi a falsificării" în realism la Champfleurv Numit

„Courbet al literaturii", el „a îndrăznit, pentru început, cum scria Baudelaire, să se mulţumească doar cu natura şi să aibă o încredere absolută în ea". Dacă ia Delacroix „natura nu e decît un pretext", la Courbet natura e un model de creaţie, în sensul strict al cuvîntului. Courbet este un pictor care nu pictează decît ceea ce vede ; el nu mai adaugă nimic modelului său ; el nu vrea decît „natura naturală".

Natura este, în jurul anului 1830, un strigăt de luptă şi este înţeleasă acum, înainte de toate, în lărgirea privirii asupra unor obiecte pînă atunci nedemne de reprezentare. De la natura în sensul lumii văzute în special la nivelul uman (cu Boileau), la natura în sensul întregii lumi re ne este cunoscută prin experienţă (la D'Alcmbert) ca o lume extraumană, ce nu constituie o înfăptuire omenească — aşa cum o înţelege Shaftesbury —, se trece acum la natura comună (în sensul formelor ei generale comune). Ea nu mai e, deci, natura sensibilă unde totul se petrece sub forţa supremă în care eul se absoarbe şi se confundă, ca în romantism, nici *la belle nature* a cla- sicimului. Spre mijlocul secolului, Coubert profesa o întoarcere decisivă la o mai mare apropiere de natura o- biectiv contingentă. Scopul său era de a indica în locul frumosului, a declamaţiei patetice a lui Gericault şi Delacroix, a romanticilor, adevărul, realitatea nesulemenită. Scopul era redarea fidelă in imagini a unui sector de viaţă al lumii, al .realităţii. Şi daCă la Delacroix arta nu e făcută să copieze realitatea, pentru că e incapabilă s-o redea în întregime, Courbet se preocupă, în primul rînd, de redarea fidelă a ceea ce privirea percepe. Pentru el pic- tura este o artă concretă : abstracţiunile nu intră în sfera ei. în opinia 1-ui Courbet, ..sfinţii şi minunile veacului al XlX-lea erau minele, maşinile şi gările. Cum s-a spus, pictura lui se ocupă de prezent, nu de trecut : de momentan, nu de permanent; de trupuri, nu de suflete ; de material, nu de spiritual" [1].

Locul vechilor zei sau al figurilor biblice îl iau acum *Ţărani din Flageu revenind de la tîrg, Spărgătorii de pia*

[2] William 'Fleming, ***Arte şi idei,*** Editura Meridiane, Bucureşti, 1933, p. 242.

*tră, Femei la scăldat, Torcătoarea.* Tablouri ca *O după amiază la Ornans* (un grup de rude şi concetăţeni) sau *înmormîntarea la Ornans* (în care apar personaje reale de diverse condiţii în locul unor figuri mitologice) consacră dreptul artistului de a face ce vrea, dreptul de a alege subiecte contemporane, de a reprezenta moravuri contemporane, în opere cu o valoare documentară incontestabilă. Explorînd zone ale societăţii contemporane, Courbet — considerat drept fondatorul acestui curent -—■ inova pictura nu atît sub raport tehnic, cît sub raport tematic.

Viaţa sătenilor, viaţa la ţară, cu *Tăietorii de lemne, Femeia care leagă snopii, Stringătoarele de vreascuri, Culegătoarele de sjnce, Vecernie,* sau *Omul cu sapa, Odihna podgoreanului* sau *Semănătorul* — introdusă de Millet în pictură, se întregeşte — în sculptura lui Meu- nier -— cu imagini din viaţa muncitorilor simpli *(Muncitoare la minele de cărbuni, Hamalul, Minerul etc.),* în gravura lui Daumier, cu *Strada Transnonain* (tipuri de răsculaţi ucişi), *Vagonul de clasa H-a, Spălătoreasă;* la germani, Adolf Menzel picta *Laminorul,* Wilhelm Leibl, *Torcătoarele,* la ruşi, Repin, *Edecarii, Cazacii Zaporojeni* sau vasta frescă *Procesiune în gubernia Kursk,* în care apar toate clasele sociale, inclusiv declasaţii, periferia societăţii.

Predilecţia pentru explorarea unor zone sociale, profesionale, geografice noi, anunţată — aceasta din urmă — cu Delacroix (precursor al realismului în unele din lucrările sale), interesul susţinut pentru clasele şi grupurile sociale de jos, pentru lumea proletariatului şi a micii burghezii, pentru lumea provincială şi infralumea declasaţilor cunoaşte cu Balzac şi romancierii englezi, mai ales Dickens, forme caracteristice, definitorii. Opera lui Balzac, cu diviziunile aşa de fireşti ale *Comediei umane* în

scene din viaţa particulară, de provincie, parizianã, politică, militară şi de ţară, clasînd toate *studiile de moravuri,* care formează istoria generală a societăţi din vremea sa — după Balzac însuşi — cuprinde această societate eu toate păturile, cu toate clasele sociale, în toate manifestările ei. Proclamat şef al realismului, Balzac exercită o adîncă influenţă, ale cărei ecouri se resimt şi la noi : „O societate, şi ca să vorbim despre noi, societatea română din zilele noastre, scria Pantazi Ghica, invocîndu-i exemplul, se prezintă unui observator sub mai multe feţe, care, studiiraîu-se de fiecare în parte, ar compune *Comedia socială,* precum Balzac a fotografiat toată societatea franceză din secolul al XlX-Iea în profundele sale romanţe cari compun nepieritorul său monument grandios : *Comedia umună". (Despre roman*, 1861)...

Cîmpul de inspiraţie se lărgeşte, aşadar, în realism. Dacă literatura romantică evocă trecutul, sau ţări exotice, realiştii atacă realitatea timpului lor. Noi cuceriri ale artei vin din realitatea *socială* a timpului, pe care o studiază,, aprofundează marii realişti. Curiozitatea lor se extiride asupra unor domenii pînă atunci necuprinse sau ignorate, îmbrăţişează în primul rînd o sferă mai largă a vieţii sociale. Principala sursă a inspiraţiei lor, viaţa orăşenească, e înfăţişată în toată întinderea ei. Literatura realistă, cum releva Marx, „a descris fiecare pătură a clasei mijlocii, de la «onorabilul» rentier şi posesor de efecte (...) pînă la micul negustoraş şi ajutor de avocat[tt]. Dar, nu mai puţin „accentul pe lucrurile care privesc viaţa unei mari mulţimi" (Duranty), arată interes pentru destinele oamenilor mărunţi, viaţa individului simplu, ca şi pentru conflicte sociale, mişcări, procese sociale mai largi. *Comedia umană* grupează, după cum estima creatorul ei, „două sau trei mii de figuri pregnante ale unei epoci, adică suma tipurilor pe care le prezintă fiecare genera- ţie", — epuizînd, într-un sens, epoca sa... Nobilimea, bur-

ghczia, administraţia de stat, armata, creditul, comerţul, transporturile, presa, viaţa juridică, politică şi mondenă — toate îşi află oglindirea în *Comedia umană,* replică a *Divinei Comedii* a lui Dante, în veacul său. In operele lui, Balzac năzuind nu spre construcţia de arhetipuri eterne ci spre o „macroscopie" a realităţii în care omul este integrat într-un flux istoric, personajele sînt uneori mai reale decît însăşi viata. Reale în sensul că „dacă în natură, spunea Balzac, faptul se explică prin existenţa sa, pentru a-l transfera din activitatea vieţii în acţiunea veridică (în artă), scriitorul trebuie să ne arate toate rădăcinile lui. Dacă în natură faptul real se explică prin existenţa sa, el este creat de procesul obiectiv, material, şi apare ca o consecinţă a acţiunilor legilor precise ale vieţii, şi vitalitatea lui nu poate fi pusă la îndoială, fiindcă el există, în artă faptul trebuie explicat prin legile care I-au gene- rat". Ceea ce face Balzac în opera sa, explicînd cauzal, motivînd logic totul... Personaje individualizate prin gesturi, atitudini, limbaj, nume care ajută la definirea caracterului, un fizic corespunzător (prin trăsături fiziognomice sau frenologice proprii) sînt înfăţişate, în acelaşi timp, în decorul exact, scrupulos observat. Mediul înconjurător, locuinţa, mobilierul, costumele, averea personajelor sale — toate se au în vedere. Ştiind că omul lăuntric îşi pune pecetea sa pe viaţa lui exterioară, pe casă, pe mobilele sale şi acestea, la rîndul lor, îşi imprimă amprenta asupra omului, Balzac studiază influenţa *mediului* asupra individului, reconstituie caractere prin studiul ambianţei lor (Casa avarului Grandet explică sufletul avarului)... Omul în mediul său natural, social şi istoric, urmărit în viaţa cotidiană — ca obiect principal şi sursă a artei — e strîns legat de contextul în care trăieşte. Zugrăvind locuri, grădini, saloane, străzi, ateliere cu o probitate şi conştiinţă necunoscute şcolii romantice, Balzac nu ignoră mediile burgheze provinciale, ţărăneşti, populare. Caracterul e privit ca o expresie a raporturilor sociale, omul atras în raporturi complexe cu alţi oameni (de rudenie, de clasă etc.), în acest context. Apare în artă o analiză amănunţită şi profundă a omului şi ambianţei sale. Importanţa stării

sociale, a cadrului general de viaţă, condiţionarea socială a omului în forme istorice concrete, în portrete şi tablouri de gen, conferă artei realiste un conţinut social puternic şi viu. „Trebuie să avem în vedere latura socială a omu- lui", spunea Duranty.

## O schimbare de perspectivă

O schimbare de perspectivă rezultă de aici. Artistul, atent la inepuizabila varietate a realului şi — noutate importantă — mecanismul forţelor sociale în joc, schimbă accentul investigaţiei sale. Mai exact, romantismul rezolvă raportul individ-realitate, punînd pe prim plan (sau exclusiv) individul. Realismul stabileşte acest raport, dînd drept de cetăţenie plenară societăţii. în timp ce Rene al lui Chateaubriand este privit de autor numai pe un plan existenţial, Julien Sorel al lui Stendhal e privit în plan social. La Rene cunoaştem problematica sa interioară, iti- nerariul psihologic, la Julien rădăcinile sociale, reacţiile şi proiectele sale în faţa realităţii sociale în care trăieşte şi pe care autorul o descrie şi analizează atent.[1]

Studiul adine al psihicului omenesc, al mecanismului său şi analiza minuţioasă a motivelor tainice ale faptelor noastre se întregeşte, aici, cu zugrăvirea vieţii economice a epocii, al cărei avînt extraordinar (creaţia băncilor, a marilor magazine, extinderea comerţului, lucrări de urbanism, dezvoltarea căilor de comunicaţie) impune noii realităţi o atenţie crescîndă. Descoperirea unor noi conflicte şi situaţii existenţiale, privind — în complexitatea ei — realitatea contemporană, acordă — în acelaşi timp — o sporită complexitate personajelor epocii, privite în dinamica evoluţiei lor, paralel cu evoluţia societăţii. Aşa cum îl definea Champfleury, „realismul se pronunţă pentru reproducerea exactă, complexă, sinceră a mediului social, a epocii în care trăim". în concepţia sa, ,,o atare direcţie este justificată de raţiune, de nesesităţile inteligenţei şi interesul publicului". Ea se leagă, astfel, de acel stadiu al dezvoltării inteligenţei umane, definit de A. Comte „staîdiul

[1] Salvatore Guglielmino, *Civilte letteraria straniere,* Bologna, 1076. p. 142.

pozitivist", stadiu în care arta îşi caută o bază în ştiinţă şi artistul un model în savant...

Apariţia realismului coincide, de fapt, cu divulgarea noilor teorii ştiinţifice şi un interes crescînd pentru ştiinţele exacte şi ştiinţele sociale. Teoriile lui Proudhon şi Lammenais, pozitivismul lui Comte, socialismul lui Saint- Simoo, ca şi determinismul lui Taine au o influenţă imensă asupra artei. O adevărată reacţie antimetafizică, scientismul noului secol, în curînd răspîndit în întreaga Europă şi chiar în afara ei, a cuprins toate ramurile artei, inclusiv muzica şi teatrul... Succesele ştiinţelor naturii dau un nou impiuls tendinţei de a transpune în artă spiritul ştiinţific,, paralel cu dezvoltarea ştiinţelor sociale (îndeosebi *sociologici,* cu un termen ce aparţine lui Comte) lărgind cimpul de investigaţie al artei. S-a arătat, de altfel, că influenţa mediului asupra individului, reconstituirea unui caracter prin studiul ambianţei sînt idei pe care un Balzac, de pildă, le împrumută din disciplinele ştiinţifice ale timpului. „Cred că marea artă este ştiinţifică şi impersonală[11], spunea Flaubert, justificîndu-şi poziţia sa : „Cînd s-ar putea să se trateze sufletul omului cu imparţialitatea care se pune de obicei în ştiinţele fizice pentru studiul materiei, se va face un pas imens".

Nu întîmplător, în *Doamnn Bovary,* face ol însuşi un astfel de pas. Flaubert, fiu de medic, observă impasibil implacabil, dereglarea morală a acestei femei. Romanul Iui e un studiu cline. Şi, cum spunea autorul său însuşi, „am luat totul într-o manieră eroică, adică minuţios, ac- ceptînd totul, spunînd totul, zugrăvind totul"... Observator care nu scapă nici un detaliu, afirmă Sainte-Beuve „Flaubert ţinea condeiul în mînă cum alţii ţineau bistu- riul". I s-a atribuit chiar o viziune medicală asupra faptelor şi oamenilor. „Dintr-un caz particular nu trebuie să inducem nimic general, şi oamenii care se cred progres vi prin aceasta merg împotriva ştiinţei moderne, care cere să se adune multe fapte înainte de a stabili o lege", spunea Flaubert. Prudenţa sa ştiinţifică, efectiv însoţită de un ton impersonal, se baza pe .o concepţie consecvent declarată. Mărturisindu-se, în corespondenţa sa, identic realităţii pe care o prezintă („Astăzi scriind *Doamna Bovary,*

bărbat şi femeie împreună, amant şi metresă totodată, m-am plimbat călare în pădure, într-o după-amiază de toamnă, sub frunzele galbene, şi eu eram calul, frunzele, vîntul, cuvintele ce se spuneau.Flaubert ascunde un romantic pe care-l contestă opera sa de un cumplit realism. Omul care spunea: *Madame Bovary c'est moi* — oricît de paradoxal — declară : ,,Cît despre faptul de a lăsa să se vadă opinia mea personală asupra oamenilor pe care-i pun în scenă, nu, nu, de o mie de ori nu ! Nu-mi recunosc dreptul *Doamna Bovary* e un caz consumat, căruia romancierul nu i-a adăugat nici un fapt mai important. „Povestea din *Doamna Bovary* e o poveste adevărată; numele tuturor oamenilor ne sînt cunoscute (Emma se numea Delphine Delamare). Casa lui Charles B., satul Yonvilie, ferma bătrînului Rouault au fost văzute de c-1. Avocatul lui Flaubert la proces vorbea de „fidelitatea de dagherotip în reproducerea tuturor acestor lucruri". [4] Oraşul în care a trăit, casele, străzile, aleile, înfăţişarea eroinei, toate notate ca într-un proces-verbal de constatare, sînt realitatea nealterată. Scriitorul, o ştim, se documentează, studiază oraşul în care se petrec faptele; detalii de o exactitate uluitoare o confirmă.

încă din 1852, Champfleury cere romanului să înfăţişeze „omul de azi al civilizaţiei moderne" ,cu mijloacele anchetei, tehnicii fotografice şi stenografice ; scriitorului să fie un stenograf, să întreprindă anchete în- mediile cele mai diverse, să adune documente. Principala sursă a realismului e, astfel, observaţia, informaţia exactă. Pentru o cunoaştere profundă a vieţii, a realităţii, scriitorii fac deplasări (de ex. Flaubert în Cartagina), consultă specialişti în probleme financiare, juridice, culeg informaţii solide, în realism, scriitorul devine istoric (Flaubert ambiţiona să scrie în *Salammbo* „un roman ştiinţific"); sociolog (Balzac ■i§..]l[lirnea] °1 însuşi *docteur en sciences sociales),* psiholog (Stendhal, în romanele lui, procedează ca autorii de monografii psihologice); se transformă în... chimist : „Pasiunea si caracterele au început a fi studiate ca hidrogenul şi oxigenul[1'] (H. Babou)... Complexitatea operei lor nu se

_ '' Ijouis Hautecoeur. ***Literatura şi pictura în Franţa, secolele*** XVIir-XX, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 178.

explică altfel. Năzuind să analizeze societatea cu mijloacele precise ale ştiinţei, pe care epoca le ridică în prim plan, ei se specializează în diverse domenii. „Hălăduiau în el, spunea Taine despre Balzac, un arheolog, un arhitect, un tapiţer, un croitor, un negustor de toalete, altul de lucruri vechi şi noi, un fiziologâst şi un notar". Elev al lui Geoffroy Saint-Hilaire, el anunţa că va scrie o istorie naturală a omului. „Nu-mi îngădui nici o idee, nu fac un pas, care să nu fie fiziologie*', spunea el însuşi. Grupînd opera în I *Studii de moravuri*, *II Studii filosofice* şi III *Studii analitice* (ca *Fiziologia mariajului),* Balzac aspiră de fapt spre o viziune de ansamblu a societăţii, privind speciile sociale aidoma speciilor naturii : „Nu face societatea din om, urmărind *mediul* unde acţiunea ei se desfăşoară, atîţia oameni diferiţi cite varietăţi există în zoologie ? Diferenţele dintre un soldat, un muncitor, un administrator, un avocat, un savant, un om de stat, un comerciant, un marinar, un poet etc. sînt, deşi mai dificil de sesizat, la fel de considerabile ca acelea care deosebesc lupul, leul, măgarul, corbul, rechinul, viţelul de mare, berbecul etc. Au existat aşadar, vor exista în toate timpurile, Specii Sociale, aşa cum există Specii Zoologice*[4].

Admiţînd că „omul, potrivit unei legi care urmează să fie descoperită, tinde să-şi reprezinte *moravurile, gin- direa şi viaţa în tot ceea ce se potriveşte nevoilor sale''* si acestea, la rîndul lor (obiceiurile, vestmintele, cuvintele, locuinţele unui prinţ, unui bancher, unui artist, unui burghez, unui preot şi unui sărac), .sînt total neasemănătoare şi se schimbă după placul civilizaţiilor" — Balzac ambiţiona o frescă a epocii sale. „Adunînd laolaltă principalele fapte (...), zugrăvind caractere, alegînd principalele evenimente petrecute în societate, compunînd tipuri pnn îmbinarea trăsăturilor mai multor caractere omogene, poate voi reuşi să scriu istoria uitată de asîţia istorici : cea a moravurilor[1]*. Cu multă răbdare şi mult j tiraj, nota el în *Prefaţa* la *Comedia Umană,* „poate că voi realiza pentru Franţa secolului al XIX-lea cartea aceea pe care toţi regretăm că din nefericire nu ne-au lăsat-o Roma, Atena, Tirul, Memfis, Persia, India asupra civilizaţiei lor".

Aceasta e în fond opera sa — acel „magazin de documente omeneşti" (Taine) — despre care scria Engels

doamnei Harkness: *„Comedia umană* este o excelentă istorie realistă a «societăţii» franceze, descriind sub forma unei cronici, aproape an cu an, de la 1816 pînă la 1848, atacurile tot mai accentuate ale burgheziei asupra nobilimii (...) şi din care eu am învăţat mai mult decît din toţi istoricii, economiştii şi statisticienii de profesie ai epocii luaţi lai un loc". [5]

în termeni identici se exprima K. Marx, în legătură cu Dickens, Thackeray, Charlotte Bronte şi doamna Gas- kell, vorbind de „strălucita şcoală actuală de romancieri din Anglia, ale căror pagini fine şi elocvente au dezvăluit lumii mai multe adevăruri politice şi sociale decît toţi politicienii, publiciştii şi moraliştii de profesie la un loc".[6]

în aceiaşi termeni ne-am putea pronunţa în legătură cu marii realişti ruşi, români etc. Opera lor conţine, de asemenea, tot atîtea adevăruri sociale-politice, ca şi morale sau psihologice (Nietzsche spunea că a învăţat de la Dostoievski mai mult decît din toate tratatele de psihologie). Fapt explicabil deopotrivă prin modalitatea de lucru a artistului şi prin concepţia ce-i stă la bază. „Cred că adevărul crud şi gol este arta", spunea Champfleury Ceea ce-l preocupa pe Stendhal era „adevărul, asprul a- devăr", în *Roşu şi negru* afirmînd: „Eu sînt înainte de toate un realist, aceasta înseamnă un sincer prieten al adevărului adevărat[11]. Realiştii germani cred, la rîndul lor, a fi descoperit şi în pictură unicul drum drept în contemplarea şi interpretarea naturii, unicul drum drept potrivit, veritabil : fără adevă.r nu este artă.

O nouă estetică se impune, în care pasiunea adevărului va fi un principiu fundamental. Ceea ce era un sentiment (mai mult sau mai puţin vag) „sentimentul realului şi al adevărului" devine acum un principiu riguros formulat. Maestru al realismului, care obţine prin creaţia unul din cele mai mari triumfuri ale acestui curent, Balzac urmărea astfel „adevărul naturii" şi „adevărul artei". Adevărul artistic, verificabil prin adecvarea imaginii la obiectul ei, clarifică *adevărata realitate.* Persona

[5] Karl Marx-Friedrich Engels, *Despre artă şi literatură,* Editura pentru literatură politică, Bucureşti, 1953, p. 137.

[6] *Idem,* p. 293.

jele sale, creaturi vii trăind cu o intensitate uneori tragică, devin astfel „expresia realităţii", în care Balzac vedea însăşi realitatea epocii sale.

De aici „revelaţia realităţii, în realism, consecvent, conştient urmărită. „Nu urmăresc decît să povestesc adevărat şi limpede ceea ce se petrece în inima mea" şi — totodată — „intenţia mea e să scot la lumină ceea ce se petrece în adîncul sufletului lui Mosca, al ducesei, al Cle- liei", declară Stendhal. In acest scop artistul pleacă direct de la realitate. Subiectul celui mai bun roman al său, *Roşu şi negru,* e luat de Stendhal dintr-un fapt divers, o cronică judiciară. El poartă chiar subtitlul „o cronică de la 1831".

Locul imaginaţiei, al visului înaripat, îl ia acum observaţia rece, nemiloasă, adîncă a vieţii. Izvoarele artei se caută în sfera vieţii reale.

Forţa observaţiei sociale şi psihologice, fidelitatea în faţa realităţii, gustul adevărului şi al concretului, explică aici exactitatea detaliilor, precizia imaginii artistice înseşi. Minuţiozitatea documentaţiei explică, la Flaubert, tablouri şi descrieri de un realism uimitor în *Doamna Bovary* sau în *Salammbo,* descrieri dc moravuri, clădiri, mobile, armuri, obiccte şi locuri, interioare...

N-am putea contesta, cert, imaginaţia unor mari realişti. La Balzac, aproape jumătate din opera sa e de esenţă imaginară. Forţa imaginaţiei sale merge uneori pînă la halucinaţie. Dar imaginaţia nu-i servea decît spre a pune în mişcare uimitoarea-i facultate de a observa realul. „Cele mai multe dintre cărţile al căror subiect este pe de-a-ntregul închipuit, care nu se leagă mai mult sau mai puţin de nici o realitate, se nasc moarte, spunea eî, pe cîrid cele care se întemeiază pe fapte observate, auzite, luate din viaţa reală, capătă cinstirea vieţii lungi". Astfel, raţionamentul şi observaţia duc în cele din urmă la cunoaşterea realităţii. Explorînd epoca sa, el crea un univers în care se recunoaşte omul etern. Fiindcă scriitorul nu intervine în acţiune. El îşi consideră eroii săi ca fiinţe reale, emanîrid din viaţă, imitarea fidelă a modelelor oferite de natură fiind în fond ţelul său.

Dacă la romantici, în genere, arta este „expresia imaginaţiei" şi — in romantism — imaginaţia se refugiază în trecut, in viitor, în exotism ; „acolo unde încetează certitudinea istorică, imaginaţia reînvie umbra, visul şi aparenţa" (V. Hugo) — în realism, observaţia ascuţită şi critică se aplică asupra realităţii, mai desăvîrşită decît imaginaţia, ale cărei produse sînt doar prelucrarea realităţii. Aici, imaginaţia dezvoltă, multiplică, amplifică impresiile artistului şi rezonanţele lor. El e un seismograf al realităţii. în *stadiul pozitiv,* imaginaţia e subordonată adevărului, concordanţa cu faptele e unicul criteriu. Filosofia pozitivă se sprijină pe fapte (pozitiv înseamnă real). Arta la fel...

Filosofia realismului se opune idealismului care consideră lumea o creaţie a eului. Despre Courbet spunea Proudhon că „opera sa concordă cu filosofia pozitivă a lui Auguste Comte". Deviza sa *faire de Vart vivant* (a face artă vie) condamna idealismul ea „instrument al tuturor seducţiilor, ca principiu al tuturor mistificărilor". O nouă atitudine în faţa naturii, a vieţii, în genere, derivă de aici. La Delacroix, „natura trebuie să ne ofere ca un dicţionar doar vocabule izolate, prin traducerea cărora artistul creează ideea pe care o poartă în sine". Această idee e în final expresia sufletului nostru făcut vizibil altora. Tabloul e un ansamblu de culori, lumină şi umbre în care regăsim „starea secretă a sufletului"... în timp ce romantismul pleca de la impulsia sufletului, realismul se întoarce la adevărul naturii. „Realismul e sistemul care consistă în a picta natura sau umanitatea atît cît (aşa cum) ea se vede" (Ernest Feydeau). Reprezentarea obiectivă a realităţii, oglindirea ci în formele sale multiple, exclude intervenţia subiectivă a artistului, în realism. Privit ca triumful vieţii asupra normelor anchilozate abstracte, realismul înlătură, astfel, schematismul conştient al clasicilor ca şi sentimentalismul emoţional exagerat al romanticilor, în creaţia artistică. Un adevărat cult al realului, care se opune cultului idealului, profesat în clasicism şi romantism chiar. „Reproducerea naturii fără ideal" e definiţia curentă a realismului. Courbet, referin- du-se la noua orientare estetică spunea că esenţa realismului este „negarea idealului şi a tot ce urmează de aici",

iar la Ohampfleury arta numită realism este o „artă înclinată spre reproducerea naturii fără ideal, drept arta a cărei esenţă consta în negarea oricărui ideal". După Balzac, de asemenea, „idealul în arte, e viermele rozător care le mănîncă. Din pricina lui nu se mai studiază inima şi patimile pline de viaţă. Nu vezi pretutindeni decît picturi de convenţie, caractere turnate în imaginaţie. întîmplări prevăzute".

Realiştii se ridică împotriva acestei tendinţe. „Romancierul va trebui să zugrăvească societatea franceză aşa cum e, fără să caute s-o idealizeze, într-un spirit de obiectivitate cît de perfect posibil", scria Champfleury în *Le Realisme* (1857). în concepţia realismului, arta nu idealizează realul ci-l prezintă aşa cum este, obiectiv, veridic. Şi dacă natura trebuie imitată cu toate tarele ei, de ce să insistăm asupra anumitor aspecte mai degrabă decît asupra altora ? Să o reprezentăm în integritatea ei. Iată realismul !...

De aici la naturalism nu e decît un pas.

## , NATURALISMUL

### Cadrul naturalismului

Naturalismul e, într-un sens, prelungirea realismului însuşi, realismul care împinge pînă la extrema limită pasiunea observaţiei exacte, a documentaţiei, care zugrăveşte viaţa, în general, natura cu toate tarele ei.

Cuvîntul *naturalism* a fost utilizat şi â *propos* de Balzac (de Baudelaire şi Flaubert). Taine confirma această apreciere : E naturalist, cînd „copiază realitatea, îi plac monştrii grandioşi, zugrăveşte mai bine decît altceva josnicia şi forţa", sau : „Meseriaşii şi provincialii (socotiţi oamenii cei mai neînsemnaţi) îi descrie cu seriozitate. Se interesează de dînşii. Sînt favoriţii săi. Ei sînt obiectul propriu naturalistului".

Naturaliştii, care după majoritatea istoricilor literaturii şi artej „nu sînt decît a doua generaţie a realiştilor[11] (R. Dumesnil), se numeau, de obicei, „realişti" şi în Germania. Se explică astfel de ce unii trec naturalismul în realism, sau invers, realismul în naturalism (Lanson).

In general, termenul *naturalism,* indică tendinţa de a concepe întreaga realitate, sau un aspect al ei, ca „natură", ca fiind în mod intrinsec identică cu ceea ce se înţelege prin *natură,* fără admiterea unor principii care ar transcende ordinea naturală. In sens larg, naturalismul este doctrina după care natura există prin ea însăşi, printr-un principiu imanent ei. Se vorbeşte de un natu

ralism al filosofilor ionieni *(hilozoism)* — în acest sens, de naturalismul Renaşterii, exaltind valoarea naturii contra scolasticii medievale. Uzul comun al termenului de naturalism corespunde celui mai universal şi empiric con- cept al naturii, ca sistem de obiecte ale experienţei, guvernate de legi naturale.

Dar, ea obiectiv de a reda realitatea naturii, în afara şi în contra oricăror preocupări metafizice, naturalismul apare deja la Boccaccio, Rabelais, Diderot, iar în artele figurative tendinţe naturaliste au fost semnalate în reprezentările artistice preistorice. Chiar în artele idealiste în esenţa, ca arta egipteană, babiloneană, asiriană, poate fi găsit un fir naturalist, ce pare predominant în unele aspecte ilustrative şi decorative ale artei preelenice. Şi însăşi arta greacă oferă în fazele ei iniţiale un fel de naturalism anatomic, însă stilizat, sau acel pseudove.rism caricatural şi grotesc, tipic perioadei eleniste. Chiar în arta evului mediu, mistică în fond, nu lipsesc tendinţe naturaliste, mai ales în arta nordică. Se vorbeşte de naturalismul didactic, spre exemplu în arta romanică, în decoraţia florală a goticului francez în secolul al XIV-]ea şi al XV-lea. In secolul al XV-Iea, fie în portrete, fie în scenele de viaţă, in Italia, apar urme de naturalism. Italienii vorbesc 'de „naturalismul pur" al pictorilor şi sculptorilor florentini, mai ales, cînd reproduc flori şi fructe, sub influenţa cărora a înflorit „naturalismul floral" şi peisajistica de fructe a spiritului german şi flamand. Ba, mai mult, în tratatele despre artă ale Renaşterii, de pildă Alberti, relevă tedinţe naturaliste. Se consideră chiar na- turalişti pictori ca Valentin şi Cenin, Le Nain („puri" naturalişti ai acelui timp), apoi Ribera, Zurbaran şi Velaz- quez, ca şi unii pictori olandezi şi flamanzi, care zugrăvesc viaţa de la ţară. Se vorbeşte, pentru Franţa secolului al XVII-lea, de un naturalism moralizant în maniera lui Greuze, căruia i-ar corespunde în Anglia naturalismul lui îiogarth ; dar triumfă în acest veac clasicismul academic al lui David şi al marii arte a epocii.

A trebuit să vină romantismul, ca o reacţie, pentru a pregăti sosirea naturalismului, sau realismul (el însuşi
o reacţie antiromantică) cu care naturalismul uneori se confundă. In 1826 Jouffroy, în cursul său de estetică, cre

dea că observă în primele manifestaţii romantice o şcoală care avea ca principiu realitatea aşa cum apare. De fapt, pictura peisajistă poate fi considerată acum ca o punte de trecere între romantism şi naturalism.

Revoluţia din 1830 şi perioada monarhiei din iulie aduce cu sine însă cel mai tipic şi cel mai strict naturalism, atît în literatură cît şi în artele figurative. In secolul al XIX-lea, aşadar, naturalismul devine un curent care creşte, se ridică în mod conştient împotriva idealismului şi imaginaţiei romantice, îşi află un sprijin în pozitivism, şi în ultima treime a secolului se poate vorbi de naturalism în sensul propriu al cuvîntului. în acest sens, mai ales în literatură, naturalismul se afirmă teoretic şi practic, îndeosebi în proza şi teatrul francez, între 1870 şi 1890, prin tendinţa de a impune artei metodele şi obiectivele ştiinţei, ca şi prin tendinţa generală, echivalentă celei din realism, reprezentarea obiectivă a realităţii. De fapt, realismul se îndreaptă curîncl spre naturalism, se confundă cu şcoala care-i urmează şi-i consolidează. Din el se desprinde G. Flaubert, mai mult decît Balzac, in- fluenţînd generaţia de la 1870. Apoi Fraţii Goncourt, deplin realişti în *Germinie Lacerteux,* dirijînd ancheta spre clasele de jos şi cerînd, în prefaţa acestei lucrări, toate libertăţile revendicate şi folosite pe rînd de Zola, care realizează romanul naturalist *Therese Raquin* (1867). în special prin prefaţa acestei lucrări, prima carte naturalistă, Zola devine şeful şcolii. în jurul lui se adună prieteni, discipoli. Şcoala e constituită. în lucrările sale *La Republique et la litterature* (1879), Le *Roman experimental* (1880), *Les romanciers naturalistes* (1881) maestrul indică linia. Deşi neîncrezător în programe, Flaubert admiră forţa artistului Zola. Fraţii Goncourt înclină spre naturalism, A. Daudet dă, în *Jack* (1876) şi *Sapho* (1884), romanul obiectiv, impersonal. Curînd tinerii Huysmans şi Guy de Maupassant se adună în jurul mentorului. Naturalismul se impune în teatru, mai întîi prin fraţii Goncourt, în 1865. Prin 1885—87 noul teatru îşi află un public, prin piese care realizează pe scenă aspiraţiile şcolii naturaliste : eliberarea de orice rigori tehnice sau convenienţe şi înfrîngerea vechii formule a lui Augier, Dumas, Sardou.

In jurul anului 1880, favorizat de întinderea pozitivismului, de aspiraţiile democratice, verbul lui Zola iradiază în marea parte a ţărilor europene, dintre care unele, întîrziate în idealuri romantice, sînt conduse a-şi găsi propriul lor realism cu infiltraţii naturaliste (cazul lui Delavrancea, la noi). în Italia apare noua şcoală, *verismul,* sub influenţa lui Zola şi a lui De Sanctis. în Germania, spre 1885, naturalismul e steagul tinerilor care tind spre viaţa nouă. Zola apare aici ca un exemplu liberator. Noi manifeste, programe apără sinceritatea în artă contra idealismului facil. în teatru un mare succes întîmpină G. Hauptmann. în ţările scandinave bătălia e condusă de danezul Brandes, care apropie Nordul de noile curente europene, susţinînd un naturalism individualist şi radical. Un loc în istoria naturalismului îl ocupă Ibsen, în Suedia Strindberg.

Mai mult ca oriunde, realismul ajunge la o poziţie dominantă în Rusia, după Gogol şi marii săi continuatori. Dar cu Pisemski apare un pesimism determinist, care în capodopera lui Scedrin, *Fraţii Golovliov,* devine excesiv şi puternic. Aceasta explică aici şi pregăteşte succesul lui Zola (care prin 1878—80 chiar scrie în gazetele ruse). *Puterea întunericului* a lui Uspenski precedă *La Terre* a lui Zola, iar asupra lui Cehov se resimte influenţa lui Maupassant...

### „Unicul izvor posibil"

Realism exacerbat la nivel de curent, in literatura franceză dintre 1870—90; fenomen general european spre sfîrşitul aceleiaşi perioade, naturalismul e un moment al evoluţiei realismului atît prin tematica sa cît şi prin modalitatea investigaţiei şi concepţia teoretică ce-l fundamentează. între romanul realist şi cel naturalist deosebirile sînt mai ales exterioare, fixate într-un cadru eminamente teoretic, impus de o mare încredere, specifică epocii, în atotputernicia ştiinţei. Naturalismul n-ar fi, în această perspectivă, decît un realism altfel argumentat.

Zola nu confunda totuşi naturalismul cu realismul, cum se afirmă. Dacă realismul rămînea o tendinţă difuză,

naturalismul care-l continuă, apare ca o mişcare literară cu o doctrină şi o şcoală. Iar prin. consecinţele acestei doctrine — privind tocmai izvoarele artei — apar unele elemente în plus.

Definind „principiul interior datorită căruia există arta naturalistă", în pertinentul său studiu *Despre naturalism,* Lucian Blaga nota : „Naturalistul, ieşit din bibliotecă în mijlocul vieţii, şi din atelier în aerul proaspăt, iubeşte impresia singulară şi scapă de clişeu, împrospătîn- du-se veşnic la izvorul, ce nu-şi repetă nici o undă, al fenomenalităţii".[1] Această observaţie privea în fond arta naturalistă în esenţa ei : „Dacă artistul clasic, şi în cea mai mare parte şi romantic, avea obiceiul să retuşeze singularul, ridicmdu-1 pe un plan abstract, revărsîndu-l în matca tipicului rotunjit, scria L. Blaga, naturalistul coboară iarăşi panta ce o suiseră înaintaşii săi". Astfel : „Fenomenele împletite din aspecte accidentale, unice (...), cu lipsuri şi exagerări, fac împărăţia vastă, în care se simte acasă naturalistul. Cu dragostea sa pentru fenomenul unic, surprindem poate chiar momentul stilistic principal al artei sale" [2]. Ceea ce numea Blaga „oroarea de metafizcă" şi „alipirea la firesc" — ca atitudini spirituale în faţa realităţii —, înclinaţia spre forme individuale, unice, singulare (nu tipice !) raportate la „lumea dată", la „realitatea palpabilă" intră în „fizionomia spiritului naturalist".

O atare concluzie, confirmată dealtminteri de arta naturalistă, e în consens cu doctrina ce-o prezidează . „Aoeiastă doctrină reprezintă momentul în care arta neglijează metafizica, reia contactul cu viaţa obişnuită, a- tinge pămîntul, regăseşte noi forţe în studiul analitic al epocii sale" (Leon Deffoux).

Lumea obosită de romantism, de marele avînt metafizic de la începutul secolului al XlX-lea, în climatul creat de eşecul revoluţiilor de la 1848, respectiv instaurarea şi prăbuşirea idealurilor şi iluziilor republicane din epoca romantismului, iar din punct de vedere ideologic de ‹ascen

[1] Lucian Blaga, *Scrieri despre artă,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 56.

[2] Lucian Blaga, *Zări şi etape,* EPL, Bucureşti, 1968, p. 101.

siunea scientismului, se îndreaptă acum spre o filosofie a realului, a lucrurilor existente. Şcoala .pozitivistă, devenită celebră spre mijlocul veacului, renunţînd la explicaţii, la generalizări, la căutarea cauzelor îndepărtate, a originii faptelor, se mulţumea cu studiul fenomenelor particulare, cu înregistrarea fenomenelor şi raporturilor dintre ele, orientînd logic arta spre realism.

Curent manifestat ca o reacţie antiromantică în Franţa, extins apoi şi în alte literaturi europene, chiar cea americană, naturalismul apare în suita realismului, ca o doctrină estetică ce-şi află un sprijin in pozitivism.

Afirmarea crescîndă a pozitivismului, impunînd realitatea obiectivă a faptelor în planul cunoaşterii, exaltarea ştiinţei ca instrument de cunoaştere şi dominare a realităţii, răspundea exigenţelor sociale ale vremii în care arta aspiră a proceda „ştiinţific" şi apelează la ştiinţele în dezvoltare ale timpului. Oricît de contestat (şi contestabil), adoptat aproape integral de Stuart Mill şi Spencer (în Anglia) sau Taine (în Franţa), combinîndu-se cu evo- luţionismul, sistemul lui Comte a dominat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea peisajul gândirii moderne. Sub influenţa lui, filosofia realismului, ca estetica pozitivistă a lui Taine, se dezvoltă în direcţia determinismului, după care raporturile de cauzalitate şi toate fenomenele, toate actele şi ideile noastre sînt riguros determinate ; arta se explică prin cei trei factori determinanţi: rasa, mediul şi momentul. Una din sarcinile artistului, ca şi ale omului de ştiinţă, e de a urmări şi transcrie infinitatea. de posibilităţi de manifestare ale individului prin caracterul său dominant, în funcţie de aceşti factori.

Pe linia lui Taine, care — aplicând pozitivismul — reduce psihologia la sociologie, teoriile biologice ale eredităţii şi originii fiziologice ale sentimentelor impun noua orientare a artei. Darwin, ou teoria sa asupra speciilor (1854), influenţând nu numai studiul naturii ci şi al omului, Claude Bernard, celebru fiziolog francez, care s-o ilustrat prin studiile sale asupra fenomenelor chimice ale corpului uman, căutînd pe cale experimentală cauzele materiale ale fenomenelor vieţii — impun idei ce pătrund în scurtă vreme şi în artă. Şcoala naturalistă se consti-

Iu ic în Franţa, la finele celui de al doilea Imperiu, sub inf luenţa romanului lui Flaubert — *Doamna Bovary* şi a teoriilor lui Taine, dar şi a metodelor de cercetare ale medicinei experimentale a lui Claude Bernard, care în 1865 publică *Introducere la studiul medicinei experimentale.* în concepţia sa, un nou *Discurs al metodei.*

Naturalismul, sub raport teoretic, pleacă de aici. De fap:, doctrinarul naturalismului se inspiră din Taine şi Cla'jde Bernard, pretinde chiar a fi un savant. Pe linia lui Taine, E. Zola va prelua din Claude Bernard ideea 'experienţei metodice, adaptînd-o în mare în literatură, care n-ar mai fi fructul simplei observaţii, ci al ştiinţei experimentale. în *Romanul experimental* (1880) o recunoaşte el însuşi : „Exact cum ştiinţa caută să degajeze cauzele unui fenomen, literatura şi arta trebuie să dea socotează de condiţiile care determină fenomenul, de an- ' teccdentele apariţiei lui". De la stadiul ştiinţei de obser- ' vaţie în care era, romanul va trece la stadiul ştiinţei experimentale. De aci deosebirea de realism : Realismul era doramentar şi integral, naturalismul va fi, cu expresia lui Zola, *observator* şi *experimentator.*

Romancierul, ca un savant, constată, descrie ceea ce observă şi experimentează. Observatorul din el dă faptele aşa cum le-a observat, stabileşte terenul solid pe care se vor mişca personajele şi se vor dezvolta fenomenele. Apoi apare experimentatorul şi instituie experienţa.

Dacă metoda experimentală duce la cunoaşterea vieţii fizice, argumentează Zola, ea trebuie să ducă, de asemenea, la cunoaşterea vieţii pasionale şi intelectuale. Romanul nu e, în concepţia sa, numai o observaţie care descrie combinaţiile spontane ale vieţii, e o experienţă cu caracter ştiinţific. Consecinţe importante derivă de aici. Precum metoda experimentală transformă medicina într-o ştiinţă bazată pe observaţie elinică, examene de laborator, chimie medicală, tot astfel ea poate transforma arta. întrebarea sa : „Dacă medicina, care a fost o artă, devine ştiinţă, de ce literatura n-ar deveni ştiinţă, graţie metodei experimentale ?" îşi află un răspuns dat de Zola însuşi în *Therese Raquin* (prefaţa ediţiei a doua, 1868) ca şi in studiul său *Romanul experimental* etc.

Admiţînd, în *Romanul experimental,* ,că „întoarcerea la natură, evoluţia naturalistă pe care o ia secolul fac să progreseze puţin cîte puţin toate manifestările inteligenţei umane spre aceeaşi cale ştiinţifică[11], Zola pleca în fond de la ideea lui Taine, după care arta şi ştiinţa au acelaşi ţel; numai că ştiinţa, după ce a cercetat cauzele şi legile fundamentale ale realităţii, le exprimă în forme exacte şi în termeni abstracţi, iar arta manifestă aceste cauze şi *I* legi într-un mod sensibil adresîndu-se nu numai raţiunii ci şi simţurilor şi inimii omului celui mai obişnuit. Dar, *metodologic,* arta şi ştiinţa procedează la fel. Mai mult,/ arta apelează direct la ştiinţă, la cuceririle ei, în naturalism...

Influenţat de progresul ştiinţelor naturii şi de orientările filosofice (mai exact psihologice şi sociologice) generate de acestea, naturalismul urmărea a transfera în literatură în primul rînd *rigoarea ştiinţei:* „Bineînţeles că romancierii şi poeţii trebuie să se adreseze ştiinţei. In ziua de azi ea e unicul izvor posibil", declară Zola. Ideea că arta are o origine aproape ştiinţifică şi deci ea trebuie să procedeze ca şi ştiinţa, principiu îndeobşte admis în epocă, îşi află o nouă justificare ; „Vîntul bate din direcţia ştiinţei ; sîntem împinşi, fără voie, spre studierea exactă a faptelor şi lucrurilor".

Documentaţia şi cultul ştiinţei experimentale, care îl aşază pe romancier alături de savant (studiind faptele umane şi sociale „cu aceeaşi rigoare imparţială cu care în laboratorul său un fiziolog, un fizician sau un chimist observă constelaţia unui ţesut sau fenomenele naturii, reacţiile materiei într-o eprubetă"), îl obligă să asimileze in literatură procedeele ştiinţei, îndeosebi ale biologiei.

Cazul lui Zola este un exemplu de ceea ce înseamnă superstiţia ştiinţei în secolul al XIX-lea. Despre eroii săi, Therese şi Laurent, în prefaţa la *Therese Raquin,* scrie el însuşi : „Am căutat să urmăresc pas cu pas în aceste brute travaliul surd al pasiunilor, îmbrîncelile instinctului, de- tractările cerebrale survenite în urma unei crize nervoase. Iubirile celor doi eroi ai mei reprezintă satisfacerea unei necesităţi ; crima pe care o comit este o consecinţă a adulterului lor ; ceea ce am fost obligat să numesc re- muşcări, la ei consistă într-o simplă dezordine organică".

Scriitorul observă astfel explicit că scopul său a fost un scop ştiinţific înainte de toate : „Dacă se citeşte romanul cu atenţie, se va vedea că fiecare capitol este studiul unui curios caz de fiziologie". Explicîndu-şi metoda expusă teoretic, Zola precizează : „Experienţa constă în faptul că n-am avut decît o dorinţă : să-i arunc într-o dramă violentă şi să notez cu scrupulozitate senzaţiile şi actele acestor fiinţe. Am exercitat asupra celor două corpuri vii chiar travaliul analitic pe care chirurgii îl fac asupra cadavrelor".

La fel procedează fraţii Goncourt în opera lor. In prefaţa la *Prostituata Elise,* Edmond de Goncourt scria : „Am conştiinţa că am realizat o operă austeră şi castă, dar uneori mi-a fost imposibil să nu vorbesc ca un medic, ca un savant, ca un istoric". Şi în *Germinie Lacerteux* asimilarea practicii şi metodologiei medicale c vădită. Romanul devine, în concepţia lor, un document clinic. Urmărind riguros un proces maladiv, transcriu strict reacţiile personajului în evoluţia bolii sale (demenţă precoce) în funcţie de factorii de excitaţie exteriori, confirmînd indirect teza lui Taine, după care fenomenele fizice şi morale sînt identice şi deci pot fi căutate datele simple ale însuşirilor morale aşa cum le căutăm pe cele ale însuşirilor fizice.

Apariţia, în epocă, a unor celebre lucrări ca *Tratatul filosofic şi fiziologic asupra eredităţii naturale* al lui Prosper Lucas, sau *Tratatul de fiziologie a pasiunilor* al lui Ch. Letourneau. *Tratat de fiziologie generală* al lui Claude Bernard, sau Rcnandin care — imaginînd o *Istorie naturală* a omului, un proiect de antropologie sau o sin- teză a ceea ce numim azi *ştiinţe umane* — publică, în 1857, un tratat al degenerescenţilor fizice şi morale ale fiinţei umane, n-au rămas fără ecou în literatură. Ele formează substratul ştiinţific al seriei lui Zola *Les Rougon—Macquart* cu subtilul *Istoria naturală şi socială a unei familii sub Imperiul al doilea.* Principiile ciclului (conceput în 20 volume) expuse de autorul însuşi sînt : „A studia într-o familie chestiunile sîngelui şi ale mediului, a urmări pas cu pas travaliul secret care dă copiilor dintr-un acelaşi părinte pasiuni şi caractere diferite, ca o consecinţă a în-

crucişărilar şi modurilor particulare de a trăi ; a scotoci in fundul dramei omeneşti, în profunzimile biologice, condus de noile descoperiri ale fiziologiei".

Se impunea acum, eu Spencer, o explicaţie carc nu stabilea nici o distincţie între materia anorganică şi fiinţa umană, inti'e biologie şi psihologie, ea însăşi privită mecanicist ca un produs al fiziologiei. A studia omul aşa cum e, nu „păpuşa lor metafizică"[1] (aluzie la romantici) ci omul fiziologic, determinat de mediu şi antecedente ereditare, e un obiectiv al naturaliştilor. „Noi sîntem pozitivişti, evo- LuţionistP, declară ei înşişi.

Paralel cu dezvoltarea ştiinţelor naturii (de undo chiar termenul de naturalism), a fiziologiei şi psihologiei, ştiinţele sociale cunosc un nou avînt, influenţînd problematica artei.

Apariţia marxismului n-a însemnat numai sub raport 'teoretic „o filosofie indisolubil legată de ştiinţă". Do la socialismul utopic francez la socialismul ştiinţific era un salt ee impunea o nouă viziune asupra istoriei, asupra claselor sociale, asupra luptei de clasă în dezvoltarea societăţii, piivită ea însăşi în mecanismul ei, cu ochii ştiinţei.

Accentul pe social al naturalismului se explică desigur, dacă nu exclusiv, şi sub influenţa gîndirii marxiste, a socialismului ştiinţific. „Trăim în secolul al nouăsprezecelea într-o epocă de democraţie, de liberalism ; ne întrebăm dacă aşa-zisele clase inferioare — scriu fraţii Goneourt — n-au dreptul la roman. Mai pot exista încă, pentru scriitor sau pentru cititor, în aceşti ani clase ne- demne?" „Azi, cînd romanul se lărgeşte şi creşte, şi începe a fi marea formă serioasă, pasionantă, vie a studiului literar şi a cercetării sociale, azi cînd el devine, prin analiză şi cercetare psihologică, istorie morală şi contemporană, azi cînd romanul şi-a impus studiile şi sarcinile ştiinţei poate revendica libertatea şi independenţa, înfăţişa suferinţa umană prezentă şi vie", admit fraţii Goneourt. Zola, şi mai grav, obţine pe această linie „rezultate foarte mari în planul cunoaşterii". El a zugrăvit tablouri atît de ample din viaţa societăţii burgheze în epoca ei de înflorire, sub aspectul diferitelor pături ale societăţii, cum nu mai întîl- nim în nici o literatură.

## Viziunea naturalistă

Ceea ce caracterizează naturalismul o pasiunea ştiinţei, pretenţia de a uni experimentul cu observaţia, de a studia faptele sociale sau individuale cu rigoarea ştiinţifică a unui savant care conduce o experienţă în laboratorul său. Naturaliştii aspiră ei înşişi constant spre ştiinţă. Ei se reclamă toţi din ştiinţă. Zola, şeful şcolii, spunea : „Eu nu sînt decît un savant !"... Au, toţi, gustul studiului. In Germania, Bolsche studia istoria naturală, Johannes Schlaf filologia. Gerhart Hauptmann studiază pe rinei agronomia, istoria, filosofia, psihofiziologia, istoria naturală şi istoria artei ; face călătorii de studii în Italia, America, Anglia, Grecia etc; la Jena audiază pe Haeckel, la Berlin devine antropolog. Toţi simt nevoia de a-şi însuşi ştiinţele secolului. Arno Holz studia pe Claude Bernard şi Proudhon, ca şi pe H. Taine. „Materialismul istoric al lui Marx şi darwinismul erau la izvorul noului curent" [3].

Bazele ideologice ale naturalismului fiind materialismul istoric al lui Marx, ateismul lui Feuerbach, darwi-
I nismul şi pozitivismul lui Taine mai cu seamă, „natura
lismul se distinge de realism printr-o veritabilă credinţă în omnipotenţa binefăcătoare a ştiinţei, prin zugrăvirea realităţii limitate la mediile populare, adaptate exigenţelor democratice, prin fetişismul faptului divers" (Millequant).
; O minuţioasă documentare experimentală, ca metodă de
j lucru, prin care artistul intră în contact nemijlocit cu
viaţa, se baza aici pe înregistrarea fidelă a detaliilor mediului social. Faptul, precis, observaţia exactă, ,,documentul uman" prezentînd faptul brut (în verism, „faptul nud şi autentic, aşa cum I-a cunoscut scriitorul'[1], ca un fapt j natural) — devine ţelul suprem. Sprijinindu-se pe experi-
! mentul ştiinţific, naturalismul trebuie să genereze o lite-
' ratură care să conţină „hălci de viaţă". Pentru a înfăţişa
1 prezenţa imediată a vieţii individuale şi sociale, romanul
devine un „document romanţat[-1] (Alberes). De la romanul ■ total, care e marele vis al secolului — paralel cu visul unei ştiinţe totale (Taine) — se ajunge astfel la romanul-studiu.

[3] Felix Bertaux, *Litterature allemande,* Paris, 1928, p. 44.

Zola face un „studiu" — studiul mecanicilor de locomotivă, sau al magazinului de mărunţişuri, al crişmei etc. El tinde să explice în mod ştiinţific un fenomen. Convins că metoda experimentală, în literatură ca şi în ştiinţă, „este pe cale să determine fenomenele individuale şi sociale, cărora metafizica nu le-a dat pînă acum decît explicaţii iraţionale şi supranaturale" *(Romanul experimental),* el recurge la procedeele tehnice ale sociologiei şi medicinei. „Noi cercetăm cauzele răului social, declară Zola, facem anatomia claselor şi indivizilor pentru a explica strică-ciunile care se produc în societate şi în om"...

„Oricare ar fi, în final, ţintele sale, de la romanul- sumă occidental, de tip balzacian, avînd ambiţia de a evoca o totalitate în care se amestecă psihologia, istoria, pitorescul şi metafizica socială*[1'1], se ajunge astfel la romanul- anchetă, care prinde realitatea pe viu. Intervine, uneori, intenţia autorului de a prezenta, de asemenea, epoca socială în toate faptele şi evenimentele, de a schiţa un tablou complet al societăţii franceze, ca în capodopera naturalismului, *Les Rougon— Macquart.* Chiar şi aici, însă, Zola urmărea a zugrăvi „istoria naturală a unei familii", acumu- lînd materiale luate pe viu şi creînd astfel scene de mare valoare documentară. Romanul, bazat pe aceste două studii — studiul psihologic şi studiul social — „se va ocupa de omul zilelor noastre în întregime[1]", proclamă Zola. Dar, prin caracterul particular al fiecăruia din romanele sale. seria nu dă impresia generală pe care o produce *Comedia umană* a lui Balzac, şi documentele pe care le aduce Zola sînt relative la o specialitate profesională, căi ferate, mine, broderie, finanţe ; relatări divergente nu ajung să formeze ideea unui vast ansamblu social, în care diversele părţi se unesc şi se îmbină. Naturalismul aduce atelierul, uzina, bursa, spitalul sau lupanarul în atenţia scrupuloasă a artei. Se recurge, însă, adesea la excepţii care sînt alese din ultima treaptă a societăţii, „oameni chinuiţi, familii întregi care plîng, bătrîni aruncaţi în stradă, toate dramele cutremurătoare ale ruinei" [5].

[4] R. M. Alberes, *Istoria romanului modern,* Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 41.

[5] Ibidem, p. 61.

Pe de o parte, derivă de aid, o lărgire, pe de alta, o adîncire a sferei de investigaţie a artei. „După cum pentru medic nu există boli ruşinoase, nici pentru romancier nu există subiecte interzise", spun fraţii Goneourt. Prodigiosul efort de voinţă al lui Zola ajunse a reînnoi sursele de inspiraţie ale artistului. El aplică scalpelul său asupra unor noi *zona* ale existenţei umane, pînă atunci ignorate sau ocolite. Naturalismul în genere deschide porţile artei; ea tinde să îmbrăţişeze toate aspectele lumii sensibile, în diversitatea lor.

Replasind pe artist în centrul epocii sale, cu misiunea de a o studia, prin dubla sa tentativă asupra vieţii sociale (a epocii) ca şi asupra omului însuşi, naturalismul îngloba în ce priveşte tematica : conflicte de interese, complicate istorii particulare, lupta dintre generaţii, viaţa curentă, viaţa profesională, cărora li se adaugă analiza feminităţii, a moravurilor privind condiţia femeii, infidelitatea conjugală, ipocrizia eticii sexuale oficiale, dramele familiei etc. Atenţia pentru păturile sociale de jos —■ viaţa ţăranilor şi sărăcimii oraşelor, mediul proletar, intelectualii expuşi ratării într-o societate fără aderenţe la artă sau cultură *(înfrînţii* lui Verga, protagoniştii ciclului de romane *Familia Malavoglia),* victimele unei burghezii cinice şi rapace, în genere existenţe umile, doborîte, distruse de mecanismul social (în verism) — intră în optica artei. Dramele de familie, în teatrul lui Ibsen *(Strigoii)* sau Strind- berg *(Dans macabru),* tarele ereditare (la Zola, Maupassant, chiar Daudet), anomaliile fizice sau morale, ravagiile alcoolismului şi depravării, răscoalele ţăranilor sicilicni, înăbuşite în sînge — sînt teme curente.

Materia morală a observaţiei lua astfel amploare. Nu numai „bunele sentimente" cultivate de clasici, sau pasiunile vagi ce obsedau pe romantici, ci pasiunile senzuale, instinctele, tulburări ale sexualităţii, viciile devin subiecte ale artei, ca şi ale psihologiei. In lucrarea sa *De L'Intelligence,* Taine studia fenomenele alienării, la alienaţi şi anormali. Romancierii naturalişti aplică ideile lui, bine sau rău înţelese. în orice caz, sub influenţa sa, se explică predilecţia lor pentru cazuri anormale, monştri, criminali etc., cărora odată eu dezvoltarea criminologiei,

a studiilor privind maladiile memoriei şi ale voinţei, ale personalităţii etc., li se acordă un crescînd interes. Analiza obsesiilor şi a maladiilor psihice devine frecventă.

De aici o viziune brutală a umanităţii studiată într-un moment istoric dat, ca într-o clinică de boli nervoase. Fraţii Goncourt se complac în descrierea mizeriei şi turpitudinilor unei biete servante isterice, iar pentru romanul *Sora Philomene* întreprind (la spitalul *Charite)* studii „pe ceea ce e adevărat, pe viu, pe ceea ce e sîngerind." 1-Iuysmans petrece Io zile la Hamburg pentru a studia acolo prostituatele. „Noi mergem în stradă, în strada vie şi vermuitoare, în camerele de hotel ca şi în palate", declară Huysmans. Zola studia cu grijă şi reda cu minuţie, în *Nana,* lumea interlopă, raziile poliţiei şi hotelurile dubioase şi restaurantele speciale. El aduce în studiile sale documente autentice asupra mediilor sociale ; mai ales ultimele romane ale ciclului cuprind momente trăite. La fel Wlphonse Daudet ia note după natură, acoperă carnetele sale pline de observaţii, cu schiţe de personaje,, scene, cuvinte şi anecdote şi o colecţie de mici fapte spre a garanta autenticitatea lucrărilor sale. Verismul proclamă ,.studiul adevărului", al documentului uman prin- tr-o metodă ştiinţifică şi impersonală. Un apel mai direct şi uneori nu lipsit de prejudecăţi, la izvoarele artei, — care sînt aici însăşi izvoarele vieţii — este în naturalism, deci, incontestabil. în numele Adevărului (scris cu A), viaţa surprinsă fără falsă pudoare şi fără intenţii de idealizare, în toată nuditatea ei, în tendinţa de reconstituire a planului real în detaliile cele mai verosimile, intră în orbita artei. A lua în posesie realul în întregime însemna aici „a .reda o realitate absolut exactă, un tablou înfricoşat care-şi poartă morala în el însuşi", cum spunea Zola despre romanul său *Crişma,* numindu-1 „o operă plină de adevăr, primul roman despre popor care nu minte". Idealul romanului e, şi la fraţii Goncourt, „a da impresia adevărului uman, prin arta cea mai vie, acel adevăr care este"...

x

Dacă clasicismul şi romantismul zugrăveau omul *în* baza unor principii estetice convenţionale, situîndu-l adesea deasupra realităţii sau în afara ei, naturalismul urmărea redarea naturii reale a omului şi societăţii- „Naturalismului îi lipseşte idealul", observa chiar Taine. Intre ideal şi real, el preferă realul. Opunînld idealului conceptul însuşirii nemijlocite a realului, naturaliştii, fraţii Goneourt de exemplu, caută „fundăturile realismului" (Albalat), care imclică — şi el — absenţa idealului, a unor prejudecăţi personale. Naturaliştii nu abstrag — însă — din lumea reală ori naturală anumite tipuri ce ar izbuti să atingă cel mai înaât numitor comun ; ei caută individualul acolo unde romanticii se complăceau totuşi în general, chiar atunci cînd căutau singularul. Şi, dacă Balzac scrie: „Nu numai oamenii, dar şi evenimentele principale ale vieţii pot fi formulate prin tipuri", sau : „Există situaţii asemănătoare în toate existenţele, faze tipice, şi aici este una din exactitudinile pe care le-am căutat cel mai *m*uit" — Zola nu .mai are, nu mai poate avea aceleaşi pretenţii. A studia natura în tot ceea ce are ea anormal, excepţional, uneori periferic, dar mai ales în aspectele sale sumbre, sordide (desigur, netipice) e o pasiune a naturaliştilor. Atraşi de respingător, diform, comun şi vulgar sau trivial, ei preferă mediile populare de jos în ceea ce au mai ales degradat sau hidos : oameni al căror sistem nervos e tulburat, atins de nevroze, oameni cărora ereditatea le-a transmis toate tarele şi care-şi atestă prin acte brutale eredităţi anormale. Ceea ce e poate mai grav, impresia că omul nu e nimic mai mult decît senzaţii, brutalitate, instincte joase duce în naturalism la îngustarea perspectivei morale şi sociale prin desconsiderarea vieţii psihice superioare, repudierea sentimentalismului şi explicarea sa în termeni fiziologici. Ascunse mobiluri sociale şi psihologice, în special biologice, ale comportamentului uman, dezvăluie aici decăderea, corupţia morală a omului şi a societăţii. Şi nu numai adversarii lui Zola, ci şi unii din discipolii săi, îi .reproşau maestrului de a fi coborît „în fundul mîrşăviei". Deşi depăşea naturalismul

prin simpatie şi umor, Daudet zugrăvea şi el urîţeniile şi josniciile vieţii. In viziunea naturalistă fatalitatea socială şi individuală este o lege şi nu o boală, logica naturii prea crudă... Prin lupta împotriva oricăror iluzii, prin dezvăluirea mizeriei din toate mediile sociale, punînd în relief animalitatea din om, supremaţia forţelor naturale cărora omul le cade victimă, naturalismul substituie idealului obsesia realului în ceea ce are, mai ales, ca real opus idealului. Privind naturalismul ca o atitudine care impune, deci, opţiunea artistului, „zugrăvirea fără menajamente a unei realităţi prea crude, la care îl reduc chiar teoriile naturaliste"[0], devenită manie — se solda aici cu o „epopee a ororii", oferind o imagine degradată a omului, a naturii umane.

Deşi Castagnary, care lansase în 1863 termenul de „naturalist", afirma că arta este expresia vieţii sub toate înfăţişările ei şi în toate etapele sale şi că unicul ei scop este acela de a reproduce natura ducînd-o la maximum de forţă şi intensitate", şcoala naturalistă restabileşte raporturile dintre om şi natură într-un sens restrictiv.

Natura era, în sens larg, pentru Taine natura care „subzistă în toate lucrurile şi nu e mărginită de nici un lucru. Materia şi gîndirea, planeta şi omul, aglomeraţiile de sori şi palpitaţiile unei insecte, viaţa şi moartea, durerea şi bucuria, totul o exprimă în întregime. întreaga viaţă este unul din monumentele naturii, orice fiinţă e una din formele ei". Pe această linie, Zola aduce în *Opera* (1886) un imn naturii, „mamă comună, unică sursă de viaţă", soră „eternă[11], singura nemuritoare, singura purtătoare a „sufletului lumii", care circulă, „sevă răspîndită şi în pietre, şi care face din arbori fraţii noştri imobili". Dar în opera sa o întreagă societate se descompune. Abia în *Germinai,* din întunericul negru al nopţii, al minei şi al cărbunelui (ca „un fel de noapte a materiei") scapă un om care merge spre un viitor mai dar, germinînd în pă-

[8] **R.-M. Alberes, *op. cit.,* p. 65.**

mint „un grăunte adevărat din care va ţîşni într-o dimineaţă o armată de oameni restabilind dreptatea“.. .

Imaginea germinării (din ciclul vegetal) revine în prima din *Cele patru Evanghelii, Fecunditate,* 1899, care va exalta „stoarcerea tuturor germenilor[11]. Ezitînd între socialism şi anarhism, ei apără evanghelia Muncii contra tuturor tiranilor, evanghelia Justiţiei şi Adevărului, într-o lume în naufragiu...

Ceea ce nu vine decît să confirme ideea că naturalismul se nega ca doctrină (naturalismul în sensul său filosofic, al unei doctrine prezentînd. natura ca primul principia. ca suprema putere şi valoare) prin unele din cele rn'ai de seamă opere pe care le-a produs, astfel, chiar şeful -;colii, apelîncl la izvoarele originare ale artei.

## PARNASIANISMUL

Apărut în Franţa, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca şi naturalismul, ca o reacţie contra exagerărilor romantismului (abuzul de confesiuni etc.), parnasianismul reprezenta în poezie ceea ce realismul era în proză.

O mişcare poetică, exclusiv poetică, sub egida doctrinei lui Th. Gautier (arta pentru artă), mişcarea parnasiană se leagă de realism şi e privită adesea ca o variantă a ace?:tuia. Incit, s-a spus, Balzac a creat realismul roman
ii c, Flaubert a creat realismul clasic, Zola realismul ştiinţific, iar parnasienii realismul artistic.

Dar, în acelaşi timp, voind să integreze poezia in mişcarea intelectuală contemporană, în „tradiţia estetică a pozitivismului, care e realismul şi naturalismul[1]", parnasianismul a fost de asemenea — nu trebuie să uităm, dacă vrem să înţeiegcm unele din raţiunile adinei ale eşecului său — o tentativă de naturalism poetic [i]. Istoricii literari numesc azi Pamasul, chiar, o manieră de „naturalism poetic". Ieşit din romantism prin Theophile Gautier, el conduce paradoxal la simbolism, dar e înainte de toate „acompaniamentul poetic al realismului" [2].

Acelaşi spirit al vremii domină în proza realistă ca şi în poezia parnasiană.

[1] P. Brunei, J. Belienger — D. Coniy — Ph. Sellier — M. Truffet, *Histoire de la litterature jrangaise,* tome 2, Paris, 1965, p. 19.

[2] Henri Lemaître, *La poesie depuis Baudelaire,* Paris, 1965, p. 19.

După 1840 romantismul suferă *une crise de desaffec- tion*, ceea ce însemna un dezacord între noul spirit al vremii şi acela, care a dus la apariţia primelor opere romantice. ,

Prin persistenţa curentului de idei susţinut de enci- clopedişti şi influenţa marii dezvoltări a ştiinţei din prima jumătate a veacului al XlX-lea, ducînd la apariţia filosofiei pozitiviste, se naşte o nouă mişcare literară sub auspiciile noii concepţii asupra lumii. ^

• Filosofia pozitivistă, preconizînd observaţia scrupuloasă şi metodică a faptelor, în limitele unei viziuni confirmate de experienţă, afirma totodată încrederea în caracterul pozitiv al ştiinţei, care avea să devină în concepţia lui Comte o pîrghie a reformei sociale.

In faţa progreselor uimitoare ale ştiinţei şi a noii evoluţii a societăţii se punea întrebarea dacă poezia dispare sau nu. închizînd ochii în faţa ştiinţei, complăcîndu-se într-o lume himerică, romanticii rămăseseră în urma progreselor realizate în acest cîmp al cunoaşterii. In aceeaşi vreme în care triumfa cu Balzac romanul realist, bazat pe observaţia scrupuloasă a vieţii reale, poezia cunoaşte o orientare în direcţia noilor date ale ştiinţei, pierzînd caracterul individualist al poeziei romantice, nu prin revenirea la prezentarea generală a *omului* pe care o urmă- riseră clasicii, ci prin interesul acordat zugrăvirii *oamenilor* din toate vremurile şi din toate ţările. Poetul devine astfel geograf, istoric şi arheolog, urmărind evocarea unor epoci trecute, începuturile umanităţii ce-şi caută calea, în sînul unei lumi ale cărei limite ştiinţa modernă le întinde departe în spaţiu şi timp.

De aici interesul pentru diversele religii, în special cele vechi, evocarea miturilor caracteristice ale diferitelor popoare antice. în special Grecia antică devine obiectul unei veneraţii — ca oferind modele de perfecţiune artistică, de armonie si echilibru, oare par preocuparea statornică a noului curent literar ce ia naştere în Franţa în a doua jumătate a secolului al XlX-lea, mai exact între anii 1860—1880.

Musset murise, Lamartine, sărac, aproape uitat, trăia în mizerie, V. Hugo era în exil, cînd Th. Gautier, A. de

Vigny, Th. de Banville şi Leconte de Lisle scot diverse reviste şi tipăresc, ignoraţi de public, de critica literară, de Academie, hotărîţi să nu lase să sece marele fluviu al poeziei. Reuniţi în salonul doamnei de Ricard, ei îşi adună un volum de poezii care apare în 1866 sub titlul *Parnasse contemporain.* De aici denumirea acestor poeţi : *parnasieni.*

Alături de L. de Lisle, cu privirea olimpică, modernizată printr-un monoclu, de Sully Prudliomme, cu surîsul său tandru şi posac, de Frangois Coppee, gînditor şi ironic, făceau parte din grupul parnasienilor Stephane Mallarme, Andre Theuriet, Leon Valade, Paul Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam ş.a.

Fără să putem vorbi de un curent literar propriu-zis, axat pe o doctrină, putem vorbi de mişcarea parnasiană în sensul de şcoală. Ca o reacţie antiromantică, parnasianismul a avut ecou în Anglia (asupra lui Dobson, Gosse sau Lang), în Germania (mai ales Ştefan George), în Spania, în Italia, în Grecia („noua şcoală din Atena'[1], în frunte cu Kostis Palamas). Şi în America latină, „vehicularea motivelor şi tehnicilor parnasiene se face mai ales prin intermediul lui Ruben Dario, în cadrul unei entuziaste mişcări de înnoire a liricii".[:] La noi, Macedonski, definindu-se însuşi „un parnasian", în *Excelsior* şi *Flori sacre,* scriind poeme ce par a răspunde idealului pozitivist al unei poezii de inspiraţie savantă *(Ospăţul lui Pentaur),* profesa în cenaclul său pasiunea pentru ştiinţă : „Toţi ne naştem poeţi, dar nu devin poeţi decît aceia care se formează prin studiu", scria el prin 1882. O cantitate imensă de traduceri din toţi parnasienii apare la noi, în revistele vremii. Un Mircea Demetriad, Gabriel Donna, Alexandru Obedenaru, Iuliu Cezar Săvescu ş.a. semnau poezii parnasiene. Şi cum remarca, în antologia sa *Din poezia noastră parnasiană,* N. Davidescu : „Toţi aceşti scriitori se credeau şi se voiau simbolişti, în vreme ce, ca autentici şi de valoare parnasieni, se aflau la antipodul acestei mişcări[1/]*.

[:i] Margareta Dolinescu, *Parnasianismul,* Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 83.

[■] N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană,* Bucureşti, 1943, p. 11.

Ceea ce caracterizează, de fapt, parnasianismul, alături de atitudinea impersonală, dacă nu impasibilă (cel puţin în principiu; în realitate dntă şi ei amintiri şi emoţium personale) este spiritul ştiinţific. In prefaţa volumului *Poemes antiques* (1852), E. de Lisle scria în acest sens : „arta şi ştiinţa, prea mult timp separate, trebuie să tindă a se uni strâns, daică nu chiar să se confunde

Parnasienii sînt îndeobşte savanţi şi eruditi. Leconte de Lisle era savant universal, medievist, elenist, indianist; Sully Prudhomme psiholog, Heredia latinist, epigrafist, istoric distins.

Convins că sinteza poeziei cu ştiinţa se poate face prin erudiţie, L. de Lisle formula teza că „poetul e cu atît mai uman cu cît e mai impersonal**. Prin reacţia contra literaturii personale a şcolii romantice pe care o repudiază, ca o „profanare şi o vanitate gratuită", el impune deviza : „tăcerea asupra emoţiilor noastre intime". Poezia sa, impersonală şi obiectivă, devine exemplară. O profesiune de credinţă a poetului care, în orgoliul său stoic, nu se plînge nimănui (nici lui Dumnezeu, nici naturii indiferente, nici oamenilor); poezia sa *Milogii* interzice poetului de a vorbi de propriile lui suferinţe şi vede în excesul romantic o impudoare. La rindul său. Heredia se ridică împotriva confesiunilor publice, a introducerii în poezie a acelui *moi lunssable,* pentru a spune că „adevărata poezie e în natură şi în umanitatea veşnică, şi nu în inima omului de o zi, oricît ar fi el de mare".

Prin această atitudine se renunţă la o bogată sursă a lirismului. în parnasianism acest izvor e închis, înfundat. El nu înceta a ţîşni, însă, învăluit eu discreţie. Chiar L. de Lisle, în poezia *Le Manchy,* evocă amintiri din copilărie şi întîia sa iubire în cadrul încîntător al insulei natale, tînăra faiâ iubită, îngropată in „nisipul arid“ al coastei. In *Finlinct cu liane* el îşi exprimă mila pentru suferinţa unui tînăr mort în sînul pădurii tropicale.

Deşi antrenat un moment în viaţa politică — legat de socialismul francez, mai ales de Fourier, participase la revoluţia din 1818 — odată cu înfrîngerea revoluţiei, scade entuziasmul poetului pentru ideile democratice şi

egalitare. în contact cu brutalitatea vieţii politice după lovitura de stat din 2 decembrie 1851, consacrat de acum exclusiv artei sale, el separă radical Arta de Viaţă : „Numai arta ce rămîne impasibilă şi senină în faţa meschinei realităţi e mare !"[K]

De aici o nouă concepţie asupra artei, în primul rînd, a poeziei. Doctrina impasibilităţii punea accentul pe formă. Avînd cultul formei sau „cultul artei", cum spunea. Gautier, parnasienii consideră exerciţiul formal, travaliul artistic al poeziei ca esenţial. Poetul e artist prin excelenţă. Cum preciza Th. de Banville, „el desenează, pictează, gravează, cizelează, ornează, sculptează, gîn- deşte, cîntă, visează, speculează. El e în fine rege printre artişti..

In baza acestei concepţii, s-a pornit la căutarea de teme noi sau la înnoirea celor vechi prin cadru. „Peisajele au devenit exotice, miturile cele mai depărtate au fost căutate cu înfrigurare prin religiile Orientului, altele cunoscute din lumea greco-latină au fost redate în echivalentele lor asiatice, egiptene, sau chiar semitice ; mitologiile nordice au fost puse la contribuţie, pentru a se ajunge astfel la o poezie în care cerebralitatea, grija de forme impecabile, de strofă rară, de compoziţie statuară a poemului să domine mişcările impulsive şi imediate ale sensibilităţii poetului... Toţi poeţii acestei mişcări erau preocupaţi de ideea formei impecabile, de aceea a unei structuri statuare a poemului, de căutarea de noi decoruri, de închegarea unei idei personale în forme cît mai plastice, de răscolirea mitologiilor babiloniene, siriene, egiptene, de căutarea de aspecte rare dn viaţa grecească veche sau latină[115].

în primul rînd, natura este principala sursă de inspiraţie. Şi la Leconte de Lisle natura apare sub toate aspectele sale cele mai grandioase şi mai teribile. Peisajele regiunii tropicale cu vegetaţia sa luxuriantă, viaţa ei fără frîu, pe care o cunoştea de copil (născut la Saint-Paul, în insula Reunion, fostă colonie franceză în Oceanul Indian), frumuseţile ei, le descrie cu o căldură şi o minuţie de

[b] *Idem,* p. 3.

mare pictor dublat de un gravor. Natura exuberantă a tropicelor, în genere natura exotică, luxuriantă, înfăţişată cu admiraţie şi îneîntare, e cunoscuta adesea direct. Animale puternice ca elefantul, leul, tigrul, jaguarul au acces în Parnas. Motive ca marea cascada, pădurea, muntele devin frecvente.

în al doilea rînd, viaţa popoarelor dispărute atrage atenţia poetului. El va face să defileze înaintea noastră, toate rasele pămîntului, civilizaţia lor, viaţa lor în tablouri sau drame pregnante. O altă sursă de inspiraţie va fi, deci, istoria şi arheologia.

Şcoala romantică avea şi ea gustul istoriei şi se preocupa de istoria locală. Reprezentînd această temă, Le- conte de Lisle reconstituie însă fizionomia timpurilor, dispărute nu după imaginaţia sa, ca poeţii romantici, ci cu o exactitate şi precizie ştiinţifică. El dispune de cu totul alte mijloace. Nu numai că a văzut o parte din aceste regiuni, dar poetul e dublat acum de un erudit. Viziunile sale se luminează şi se precizează cu toate datele ştiinţei (arheologic, istorie, lingvistică). El face din ştiinţă însăşi baza poeziei. Sub influenţa poetului elenist Louis Menard, după care armonia socială (idealul socialismului utopic al lui Fourier) fusese o realitate în civilizaţia elenică, o civilizaţie perfectă — idee cultivată şi în neoumanismul german de Winckelmann, Holderlin sau Goethe şi Schiller,, alimentată de progresele studiilor filologice şi arheologice mai noi -—, el învaţă greceşte, traduce opere antice *(Ilicidct* şi *Odisseea).* în acelaşi timp, apăreau în Franţa traducerea *Bcighavatei-Purana* (1840—1847), *Introducere în istoria budismului,* 1845, a marilor opere ale religiei şi literaturii hinduse *Rig-vedci, Ramayana, Mahablicirata.* Curiozitatea lui L. de Lisle cu privire la vechile religii atrage în sfera studiilor sale şi mitologiile celtice, scandinave, fini ce şi polinesiene. Cele trei cicluri de poeme ale lui Leconte de Lisle sînt debitoare tuturor acestor izvoare, studiate de el cu pasiunea unui erudit[6].

Acest poet savant şi erudit realizează, astfel, mai mult decît o manieră : visul de a uni poezia cu ştiinţa.

Tuiior Vianu, *Tudor Arghezi, poet al omului,* EPLA, Bucureşti, 1964, p. 101.

Spirit filosofic, avînd o concepţie originală asupra lumii, oi se interesează de toate marile ipoteze ştiinţifice (e la curent cu evoluţionismul lui Darwin şi Haeckel, asimilase ideile lui Spencer prin Taine) şi — în. civilizaţiile dispărute — de toate soluţiile care au fost date problemelor vieţii, adică de concepţiile filosofice şi teogonice ale popoarelor. El transcrie atari ipoteze la modul poetic (de pildă, aceea a eternităţii religiilor sau a unităţii speciilor vii), adică prin viziunea grandioasă şi precisă totodată a cazurilor concrete în care se formulează ; de ex. portrete de animale, văzînd în ele o formă rudimentară a propriului nostru suflet (*Somnul condorului* — simbol al recluziunii orgolioase a poetului neînţeles).

Această poezie, atît de bogată în idei, este absolut impersonală, aşa cum o voia autorul ei. Şi dacă poetul reprimă sensibilitatea sa pînă ,pe punctul de a i se reproşa impasibilitatea, e tocmai fiindcă de obicei nu în propriul său nume exprimă tristeţea care caracterizează modul său de a simţi şi concepţia sa filosofică asupra lumii, o>> are fundamentul nu în experienţa dureroasă a vieţii, ci în gîndirea poetului. Alţi oameni au simţit ca şi el ; generaţii întregi au urmărit cu ardoare acelaşi vis de fericire şi de viaţă veşnică, pentru a-l vedea iremediabil zdrobit. Iată de ce L. de Lisle va reface cu toate popoarele mari ale pămîntului această experienţă a vieţii. Defilarea civilizaţiilor dispărute va fi aceea a diverselor religii sau concepţii filosofice care au traversat lumea ; aceea a rasei elenice, surîzătoare şi senină, populînd cerul cu zei care nu sînt decît oameni idealizaţi ; aceea a Indiei antice, bazată pe descurajarea provocată de eterna scurgere a lucrurilor şi conducînd la dorinţa de aneantizare în sinul marelui tot... Din toate aceste tablouri un sentiment se degajă, cînd vedem, genul uman încercînd fără încetare efortul de a descifra enigma lumii. Sentimentul poetului se întreţine astfel din sentimentele umanităţii întregi, prezente şi trecute; are deci o altă semnificaţie decît dacă ar fi prezentat ca rezultatul singurei sale experienţe intime.

In acest chip, discipolul lui Leconte de Lisle, Jose-Maria de Heredia încearcă în *Trofeele* sale un tur de forţă parnasian. Ilustrarea fiecărei epoci din istoria omenirii (Gre

cia şi Sicilia, Roma şi barbarii, evul mediu şi Renaşterea, vremea conchistadorilor, Orientul şi tropicele etc.) prin unul sau mai multe sonete, menite fiecare să surprindă un detaliu — nu semnificativ, ci decorativ —■ duce la o replică parnasiană şi miniaturală a grandioasei *Legende a veacurilor* de Hugo. Sugerate de o medalie, un vitraliu de catedrală, un email, un pasaj din *Bucolicele* lui Vergiliu, o impresie estetică a poetului, sonetele lui Heredia surprind un instantaneu pietrificat, pe care-l izolează din torentul neîntrerupt al istoriei (...) Rezultatul civilizaţiilor care se succed şi se înlocuiesc unele pe altele este, pentru poetul parnasian, nu progresul, ca pentru Hugo, ci doar vestigiul artistic, crîmpeiul de artă, singurul supravieţuitor. Aceasta este concluzia miniaturalei legende a veacurilor semnată de Heredia

Această concluzie îşi are în doctrina lui Gautier baza ei teoretică. Pentru Gautier un singur lucru există — frumuseţea sub toate formele, dar mai ales cea realizată în operele de artă. „Eu nu cer decît frumuseţea", scria el. Dar, arătîncl că „aerul, gestul, umbletul, sufletul, culoarea, sunetul, parfumul, tot ceea ce este viaţă intră pentru mine în compunerea frumosului, tot ceea ce îmbălsămează, cîntă sau străluceşte îşi cere dreptul său", el preciza : „Iubesc bogatele brocarturi, splendidele stofe cu pliurile lor ample şi puternice, iubesc florile mari şi casoletele, transparenţa apelor vii şi lustrul oglinditor al frumoaselor arme, caii de rasă şi marii cîini albi cum îi vezi în tablourile lui Veronese".

.Adorator exclusiv al formei, legat mai ales de frumuseţea exterioară a lucrurilor, poetul care spunea : „Pentru mine lumea exterioară există", orienta poezia vremii într-o direcţie ce părea a-i fi tributară. „Eu m-am cramponat totdeauna cu disperare, spunea el, de materie, de silueta exterioară a lucrurilor, şi am dat în artă un foarte mare loc plasticii. Eu înţeleg perfect o statuie, nu înţeleg un oin ; unde viaţa începe, mă opresc şi dau înapoi îngrozit, ca şi cum aş fi văzut capul Meduzei[1]*.

‘ Vezi şi P. Brunei, *op. cit.,* p. 503 şi Margareta Dolinescu, *op. cit.,* p. 230.

Limitele artei sale se transmit şi în poetica parnasiană. Parnasianul savurează viaţa şi frumuseţea exclusiv ca artist. Cum îi spunea lui Sainte-Beuve, „toată viaţa mea eu n-am făcut decît a mă apleca să văd bine, să privesc natura, să desenez, s-o redau, să pictez, dacă aş putea, aşa cum am văzut-o". Această orientare spre pitoresc, relief şi culoare devine dominantă în parnasianism. Acest romantic trăind printre tablouri şi excelente sofale într-o cameră mobilată *ă la Louis XV,* „un romantic al primei ore", la un moment dat ultimul supravieţuitor al marilor şefi romantici, ce pare a se converti la lumea exterioară, va influenţa pe L. de Lisle (ca şi pe Baudelaire) şi noua generaţie parnasiană care, renegînd lirismul sentimental şi verbal al primilor romantici, se va grupa în jurul lui. Poezia lui Gautier, prezentată ca un ,,studiu" al realului *(Studiul mîinilor* ■— în *Emailuri şi camee.,* 1852), lansa ideea de a transpune în literatură monumente, fresce, tablouri, statui, basoreliefuri, sau chiar obiecte smălţuite, pietre preţioase sculptate, opere plastice *(Poemul femeii,* marmură de Păros), alături de unele scene văzute sau peisaje *(Spania,* 1845).

Sub influenţa lui Gautier, poeţii parnasieni sculptează admirabile basoreliefuri — în versuri — avînd forţa şi duritatea marmurei. Izvoarele artei lor sînt obiecte de artă, îndeosebi sculpturi, stofe, bijuterii, pietre scumpe (agate, smaralde, opaluri), flori, vaze, sau bronzuri *(Bron- zes,* la Macedonski). Sfera obiectelor de lux estetic dublează un univers poetic adesea populat de nimfe, driade si. mai ales, fauni, prin care antichitatea greco-romană
— căutînd acea „uniunea a umanului cu divinul", în lumea frumosului[11] —■ redevine actuală.

Motivul parnasian al contemplării operei de artă (pînze de Delacroix. la Heredia, statuia Discobolului sau Capela sixtină, la parnasienii poloni), a medaliei antice (la Leconte de Lisle) sau, mai rar, a ruinelor atestă interesul lor pentru obiectele prezentate direct, paralel cu interesul pentru psihologia animală (poemul animalier). Este o viziune bazată pe percepţia senzorială a lucrurilor, proprie dealtfel pozitivismului.

–Aşezaţi pe acest plan alături de naturalişti, deoarece şi unii şi alţii cred că „literatura trebuie îndrumată spre spiritul pozitivist, apropiată de ştiinţă" (Ovid Densuşianu), parnasienii adoptă de la Th. Gautier, „şeful unei generaţii literare", cum a fost numit, o concepţie nouă a unei arte mai materiale, mai picturale şi mai severe, pînă la a cădea în exces. De aici o rigiditate fără suflet liric, fără viaţă... în dorinţa de a nu cădea în facilitatea lirică a romantismului, dogma obiectivităţii impunea aici poetului, absent din opera sa, descrierea cît mai precis posibilă a naturii exterioare. Un univers poetic obiectiv, rece, distant, universul poetic al parnasienilor, adesea pur descriptiv, suferă astfel de scientismul amintind de grava întrebare a lui Proudhon: la ce bun a da glas unei sibile, cînd o nouă muză e în ajun de a se naşte (bătrîna sibilă fiind poezia, noua muză ştiinţa !).

Acest scientism izgonid fantezia şi eul liric din artă. adesea ducînd la sublimarea lirică a parnasienilor şi impunând *la haine clu moi* (ura eului), explică marile poeme ştiinţifice ale lui Sully Prudhomme, primul laureat al Premiului Nobel pentru literatură în pragul veacului nostru (1901). Dar, în acelaşi timp, uscăciunea parnasienilor, care ajunge la virtuozitatea pur formală şi azi obositoare a lui Ranville, la „un retorism statuar mort, produs do muzeu ,.artă de decadenţă[44], îşi are explicaţia sa în reducţia căilor de acces ale acestui curent spre izvoarele vii, genuine ale artei.

## SIMBOLISMUL

### Doctrina simbolistă

După 3 8/0, în timp ce continuau enunţările teoretice parnasiene (in *Republica literelor, Viaţa modernă, Parnas* etc.). în lipsa unor opere earactcristice. se anunţă voci noi.

Verlaine, (parnasian cu o sensibilitate proprie în *Poeme satumiene* şi *Serbări galante,* încearcă armonii noi şi libere (în *Arta poetică,* 1884). Mallarme publică *Erodia– da,* plină do aluzii, simboluri etc., iar cu Arthur Rimbaud se trădează lupta împotriva Parnasului, se afirmă noi nelinişti, nemulţumiri faţă de pozitivism, faţă de scientism. In ciuda faptului că triumfă acum romanul naturalist, creşte influenţa lui Baudelaire şi a impresionismului, a wagnerianismului, a romanului rus, se tinde spre o întoarcere kt metafizică, la idealism.

Un nou curent literar, cu adînci implicaţii în toate artele, .se ivea în aceste condiţii în Franţa şi, eurînd, în Europa întreagă. în jurul anului 1880 din toate părţile sufla în Europa (nu numai în Fi'anţa) un vînt de revoltă. O mare parte a tinerimii artistice şi literare, dornică de înnoire şi libertate, se îndreaptă contra sistemului politic, respinge oportunismul, pozitivismul, naturalismul — şi în artă — poezia didactică parnasiană, ca şi pictura prea stilizată a pictorilor academişti.

Înţepenirea parnasianismului favoriza, prin reacţie, ascensiunea simboliştilor, care redau poeziei un nou acces la izvoarele ei esenţiale, strangulate adesea în parnasianism. O reacţie la adresa parnasianismului şi a naturalismului deopotrivă, noul curent ce urma poeziei parnasiene, pentru a-şi extinde apoi dominaţia sa asupra întregii literaturi, se impune în Franţa *ca Manifestul* lui Jean Moreas (18 septembrie 1886) care preconiza o nouă formulă poetică, menită să ia locul parnasianismului în cadrul noii şcoli pe care o numea «simbolistă», atribuin- du-i ca maeştri precursori pe Baudelaire, „adevăratul premergător", şi pe Verlaine. „în poezie s-a căutat un drum nou, iar el este aproape descoperit", observa curînd la noi Macedonski, arătând încă prin februarie 1899 în „Li- teratorul“ că „belgienii, şi se poate zice aceasta cu mîn- drie şi despre unii din români, dacă n-au fost tocmai ei precursorii mişcării, au avut meritul de a fi întrevăzut din vreme întinderea strălucită ce se deschidea înaintea poeziei viitorului. Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, Giraud, Franz Eli, Fernand Severin şi alţii încă (...) au avut onoarea împreună cu mine, să ia parte acum 12 ani la mişcarea provocată din Liege de revista -«Wallonie»... Dintre români, Bogdan-Piteşti, Charles A. Cantacuzene, A. Sturdza şi alţii au evoluat în acelaşi sens“ [1].

Alături de poeţii evadaţi din Parnas, aderă la noul curent, în Anglia — A. Symons, W. Yeats, J. Thompson; în Germania — Gerhart Hauptmann, Ştefan George, H. von Hofmannsthal, R. M. Rilke, Richard Dehmel ş.a. Prin 1890 apar idedaraţii şi culegeri de versuri ale „decadenţilor" ruşi Merejkovski, Hippius, Minschi, Briusov, Belîi, Blok, Bunin, Balmont (care în 1900 semna articolul program: *Cuvinte elementare despre poezia simbolistă).* în Italia D'Annunzio, Orsini, Lucini; apoi în Spania. Macha- do ; în Amorica latină poeţi ca Jose Marti, Ruben Dario, Rafael Cardona ş.a.; în Ungaria scriitorii grupaţi în jurul revistei „Nyugat“ — ţin de acelaşi curent.

După 3895, cînd poeţii numindu-se „simbolişti",

— în Franţa ca şi în Belgia — atrag şi pe pictorii nemulţumiţi de atitudinea impresionistă, simbolismul se extinde

[1] Alexandru Macedonski, *Opere, IV,* Editura Fundaţiilor, Bucureşti, 1946, p. 109—110.

şi în artele plastice. Puvis de Chavannes, un precursor şi totodată un actor al mişcării simboliste, anunţă această orientare. Opera lui Moreau manifestă existenţa unui simbolism pictural complet şi original. Pictori ca Van Gogii si Gauguin, chiar Rousseau-Vameşul, în Anglia, pre- ralaeliştîi; în ţările germanice Bocklin sînt adesea trecuţi printre simbolişti. Odilon Redon intră în simbolismul fantastic. M. Denis, precursor al aşa-zişilor „Nabis" (Profeţii), Bonnard, Vuillard, Roussel, Vallotion ş.a. compun grupul artistic al celei de a doua generaţii simboliste.

„în muzică, marii maeştri ai celei de a doua generaţii romantice anunţă simbolismul muzical de la finele secolului. Elemente simbolice aflăm la Berlioz *(Simfonia fantastică, Damnaţiunea lui Faust),* la Schumann, Liszt *(Dante-Symphonie);* poeme simbolice ca *Mazeppa* sau *PrometPii, Eine Faust-Symphonie* introduc teme simboliste. Wagner reia principiul inaugurat de Berlioz, de a simboliza o idee printr-o temă muzicală carc devine ur. element esenţial al unităţii operei. Dar Wagner dezvoltă sistematic acest element al limbajului muzical cu valoarea sa simbolică *(lait-motivul).* Drama însăşi devine, la Wagner, ilustrarea — simbolul — unei realităţi mai înalte şi mai generale care se situează în afara contingenţelor evenimentului şi are un caracter, într-un fel, mitic. *Parsifal* (1882), care e testamentul lui Wagner, duce simbolismul ideologic la punctul extrem al complexităţii şi spiritualităţii ; dar chiar *Tannhăuser* şi *Lohengrin* au o rezonanţă net simbolică, *Tristan şi Isoldci* pune în sccnă figurile emblematice, ale Fatalităţii şi unirii Iubirii cu Moartea[4]*[2].

Nu mai vorbim de simbolismul prezent la Ceaikovski: *Simfonia V-a* (problema destinului), *Dama de pică* etc.

Admiţînd că naşterea simbolismului nu e dealtfel uşor de sesizat, căci ea este mai complexă şi mai subtilă decît cea a altor curente care traversează cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, iar simbolismul reprezintă o faţă diferită după locuri-focare, şi în fiecare focar această imagine e diferită, pentru că sentimentele, ideile, mijloacele de expresie care aparţin simbolismului sint

- Rene Jullian, *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme,* **Paris,** 1979, p. 418—421.

multiple, şi uneori chiar din anumite puncte de vedere conirodictorii, cert, problema definirii acestui curent e cu atît mai difuză.

Mişcările literare nu pornesc, in genere, de la concepţii definite aprioric, ci dintr-o tendinţă comună de reacţiune împotriva unor forme învechite de artă ; formula viitoare izvorăşte dintr-o elaborare înceată şi obscură, necristalizată într-o conştiinţă de sine decît mult mai tîrziu, arăta la împlinirea a cincizeci de ani de la introducerea mişcării simboliste în Franţa, E. Lovinescu[3].

Pentru a determina esenţa simbolismului, făcînd deosebirea dintre arta *simbolică* şi cea *simbolistă* (admi- ţînd că arta *simbolică* apare în orice epocă), este necesar *a* supune unei analize mai largi jocul forţelor spirituale care ocupă acest secol. Secolul al XIX-lea începe cu o .revoluţie care nu priveşte numai o nouă orînduire politico- socială. ci şi o răsturnare spirituală.

Istoria artei distinge trei faze principale în care se constituie şi se dezvoltă arta simbolistă : la începutul secolului ca antiteză la constituirea raţionalismului burghez în estetică ; spre mijlocul secolului ca antiteză a realismului, pozitivismului şi romantismului burghez tîrziu

— timpul propriu de desfăşurare a simbolismului —. şi către sfîrşitul secolului ca antiteză a naturalismului, istorismului şi scientismului. Artiştii care dau secolului al XIX-lea o structură simbolică arată în întreaga lor operă o tendinţă opusă atitudinii oficiale realiste a secolului, de a exprima accentuat lucruri care zac în spatele sau chiar dincolo de realitatea vizibilă. Dar abia spre sfîrşitul secolului încep artiştii izolaţi a se determina exclusiv ca simbolişti •

Ceea ce au comun simboliştii abia acum se confirmă. E vorba. în primul rînd, ca experiment, ca tendinţă

— de P sfărima realismul pozitivist al concepţiei despre inme al orînduirii burgheze, în care artiştii — ca şi poeţii şi filosofii — trăiesc chinuiţi problema propriei lor existenţe Ei nu mai an. după pierderea tuturor iluziilor şi îndoiala fundamentală faţă de tot ceea ce pînă atunci fusese acceptat, venerat, decît o părere, însă nici o certitudine

[n] *Articole vorbite.* Ediţie îngrijită de Victor Crăciun, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 37.

despre ceea ce zace dincolo de lucrurile reale sensibile ; părerea lor se consumă adesea în reprezentarea unui incert *„au delă“* (dincolo)/[1] Pentru a face perceptibil acest „dincolo", se desprind două căi care aproape paralel străbat întregul secol : una constă într-o dizolvare sau dărî- mare a criteriilor de valoare (regulilor) esteticii burgheze ; alta in edificarea reprezentărilor mai mult sau mai puţin constructive ale unei a doua realităţi stînd dincolo de realitatea comună.

Dezvoltarea gîndirii europene în secolul al XIX-lea cunoaşte pe această cale forme diverse in diferitele faze ale evoluţiei sale. Deja în pragul noului secol conceptul relativităţii raţionalismului înlocuieşte conceptul raţiunii absolute. Acea religie a raţiunii, de care puteam vorbi în Franţa înainte de Napoleon, cedează în favoarea unor tendinţe noi. „După Napoleon raţionalismul nu e atît detronat, cît delimitat"[5]. Noui spirit al filosofiei romantice, care căuta la începutul secolului al XIX-lea o posibilitate a suprimării opoziţiei, dureros resimţite, dintre spiritual şi senzorial, dintre ideal şi real (sau raţional) prelua idealismul romantic al lui Novalis, care înţelege subiectul ca o lumină superioară minţii, capabilă să definească cele mai ascunse taine ale eului. în orice caz, o reacţie contra raţionalismului; gîndirea romantică substituie raţiunii, un nou izvor de cunoaştere a realităţii : intuiţia. O capacitate de cunoaştere *sui-generis,* în esenţă iraţională, opusă cunoaşterii raţionale şi considerată superioară acesteia şi care ne-ar permite să sesizăm esenţa lucrurilor şi fenomenelor, se îndrepta astfel spre acea lume de dincolo, în accepţia kantiană — lumea *numenala,* în opoziţie cu lumea *fenomenală,* obiect al cunoaşterii senzoriale. Dacă la Fichte, Schelling, chiar Schopenhauer, intuiţia nu exclude cunoaşterea intelectuală, curînd ea capătă sensul unei funcţii cognitive deosebite şi separate de intelect. Ea permite o cunoaştere a absolutului, inaccesibil cunoaşterii intelectuale, în concepţia lui Schopenhauer — voinţa oarbă, iraţională.

[4] Hans H. Hofstatter, *Symbolismus und die Kunst der Jahr. hundertwende,* Koln, p. 22—24.

[5] Hovvard Munford Jones, *Ideas in America,* New York, 1965t p. 128—129.

In a doua jumătate a secolului al XIX-lea, „voinţa" lui Schopenhauer devine putere spirituală la Nietzsche. De aici ceea ce s-a numit „iraţionalismul vitalistic", în concepţia sa instinctul vital fiind superior raţiunii. In numele eternei deveniri, el denunţă subordonarea fatalistă a secolului său faţă de tot ce este fapt şi realitate. Logica, ştiinţa nu ne dau adevărul, ci numai o perspectivă schematică asupra lucrurilor. Antiintelectualismul se asociază astfel antiscientismului, care alimentează treptat antipozi- tivismul fazei de apogeu a simbolismului.

Curînd după 1870 o profundă mutaţie avea loc în societatea franceză. Fapte considerabile se produseseră în ordinea morală, politică şi socială, care trebuiau să aibă *letir eentre-ccup* în literatură. In acelaşi timp, *un malaise,* cum se exprimă Lanson, cu,prindea multe suflete. Se acuza ştiinţa de a nu-şi fi ţinut toate promisiunile (Ea nu realizase iluziile temerare ale mulţimii, nu adusese certitudinea absolută şi fericirea promisă ; rămînea inadecvată viselor şi dorinţelor, i se proclama falimentul). Gustul religiei se revela în forme oculte. O criză ideologică marca acum criza pozitivismului ca şi materialismului mecanicist...

După 1870 întoarcerea la idealism avea loc în Anglia, apoi în Germania cu şcolile de la Marburg şi Baden. în Frânte, cu Charles Renouvier şi alţi idealişti şi neoidealişti importanţi în mişcarea de idei a epocii. Astfel, Alfred Fouillee, în lucrări ca Mişcarea *idealistă şi reacţia contra ştiinţei pozitive, Ghidirea şi şcolile antiintelectualiste,* marca o reacţie contra pozitivismului, în special contra evoluţionismuiui mecanicist al lui Speneer. Filosofia sa accentua rolul pe care *conştiinţa,* elementul mental- psi- hologic îl are în cadrul acestei evoluţii însăşi. Psihicul constituie adevărata esenţă a lucrurilor, factorul esenţial al dezvoltării naturii, istoriei şi culturii. Realitatea unică nu e materie ci spirit. Gîndirea a menită să atingă absolutul fiinţei, adică realitatea în sine, a cărei esenţă e spirit. Cu Lachelier şi Boutroux filosofia franceză se emancipa cu totul de pozitivism, de servitutile faţă de ştiinţa pozitivă. Mecanicismul afirmat de pozitivism e insu

ficient pentru a explica ordinea adîncă a creaţiei din natură şi & tendinţei către creaţia superioară de spiritualitate, ca o finalitate a universului.

O recrudescenţă a idealismului, în aceste condiţii, coincide perfect cu anii de închegare a simbolismului.

în fruntea mişcării filosofice a vremii, H. Bergson, începînd de pe la 1830 unul dintre cci mai celebri filosofi contemporani, mergea în consens cu poetica simbolistă. Lucrările sale *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei* (1889), *Materie şi memorie* (1896) şi *Evoluţia creatc<ire* (de mai tîrziu) insistă pe diferenţa dintre cunoaşterea extrinsecă, bazată pe date empirice, şi cunoaşterea interioară la care ajungem nu prin inteligenţă ci prin intuiţie. Intuiţia ne permite să cuprindem realitatea în profunzime, realitatea interioară în care timpul nu e numai o succesiune de clipe ce se urmează într-o ordine rectilinie (trecut-prezent-viitor) ci „durată", proces fluid ce conservă trecutul şi anticipă viitorul, o necontenită curgere psihică, devenire neîntreruptă.* Arta, urmărind să prindă viaţa nu în exteriorizările ei mecanice, ci în ceea ce are ea viu şi organic (intuiţia avînd ca obiect organicul, viul, mişcarea, spirtul însuşi), e „viziunea directă a spiritului de către spirit", ca o funcţie a intuiţiei, capabilă să ne ofere o cunoaştere privind „însuşi interiorul vieţii " Ba este, deci, experienţa internă, viaţă interioară, un mijloc imediat de cunoaştere, un act personal avînd ca obiect viu şi vital viaţa cu manifestările ei spirituale, viaţa în fluiditatea ei. Simbolismul îşi află baza sa ideologică, deci. Ca o arta a gîndirii întemeiată pe intuiţie, prin care luăm cunoştinţă de fiinţa universală în noi, simţim direct curentul vieţii desfăşurat în durată şi care constituie eul .profund, — simbolismul revendică intuiţia ca busolă Baudealaire însuşi vorbise de ,,certitudinea morală a intuiţiei" şi mai toţi poeţii simbolişti vor fi de acord cu el în această privinţă.

Doctrina simbolistă se axa în fond pe atari demersuri ale gîndirii care scot la iveală. în ultimele decenii ale secolului al XlX-lea, o reacţie în contra orientărilor pozitiviste, raţionaliste şi ştiinţifice ale epocii realismului. N-am putea identifica- cert, gîndirea filosofilor cu ideile simboliştilor, căci ele nu se suprapun exact, doar o anume

convergenţă de orientare, în climatul ideologic al vremii, în aceeaşi direcţie spiritualistă spre care tind simboliştii.

În Germania, W. Dilthey dezvoltă, într-un sens, aceeaşi direcţie. Precum există în ştiinţele naturii o „intuiţie a lumii sensibile[11], există o intuiţie a lumii spirituale, al cărei organ e, după Dilthey, comprehensiunea spirituală. „Cunoaştem" numai fenomenele fizice. Fenomenele psihice le trăim le „înţelegem". Trăirile au ca obiect singularul, individualul. Fiecare eveniment în viaţă are

o semnificaţie, aşa îneît el e un simbol a ceea ce aparţine vieţii, iar înţelegerea, la rîndul ei, e o comuniune de Ja viaţă la viaţă, fiindcă realitatea însăşi este viaţa.[6] Acelaşi flux al vieţii — totul este mişcare în proces şi nimic nu este stabil (ca şi la Bergson) — situînd eul profund în durata pură, adică dincolo de categoriile rigide şi înguste care sînt armatura vieţii curente, duce la ideea că viaţa veritabilă se desfăşoară dincolo de existenţa cotidiană şi realitatea profundă este ascunsă de lumea aparenţelor.

De aici ceea ce am putea numi deviza simboliştilor,. In concepţia lor numai „eul" există. Realitatea nu e decît un complex de senzaţii (realitatea comună). Pentru simbolişti senzaţia nu permite a cuprinde decît aparenţa lucrurilor, nu ne oferă faţa lor ascunsă, adică esenţialul; datele lumii sensibile trebuie să fie nu simplu înregistrate brut şi nemijlocit, ci interpretate (înţelese !) ca semne, simboluri ale realităţii invizibile, şi numai cu această condiţie ea va putea fi, dacă nu cunoscută, cel puţin apropiată şi întrevăzută. Simbolismul aspiră a regăsi prin toate mijloacele posibile „această realitate care e dincolo de vizibil, s-o exprime şi s-o difuzeze pentru a o face sensibilă oamenilor[11]. [7]

Pe această bază ideologică, „dezgustul de real", dezgustul de banal sau naturalul brut din realitate —- ca un refuz al lumii —- devine o pîrghie a întoarcerii artei spre absolut, a tendinţei de a pătrunde în sfera care îngăduie fiinţei umane să se cufunde în devenirea universală, pe

[6] J. M. Boehenski, *Contemporary European Philosopky,* London, p. 123.

[7] Ren<§ Julian, *op. cit.,* p. 410—411.

o linie ce-şi află un echivalent în gîndirea epocii, în. reacţia ei antiraţionalistă, antipozitivistă, antinaturalistă, în a- murgul secolului al XlX-lea.

### Esenţa simbolismului

Baudelaire e, în acest sens, caracteristic pentru întregul curent. „Oare trebuie să vă spun, întreba în pragul morţii poetul *Florilor răului,* că în această carte îngrozitoare eu am pus toată inima inea, toată duioşia mea, toată religia mea, toată ura mea ?" Drama sa între Spleen şi Ideal, între *Dieu* et *Satan,* dualitatea experienţei artistului plasat de la naşterea sa între cele două surse, divină şi infernală a frumosului, dualitatea iubirii (amorul carnai şi amorul spiritual), dualitatea singurătăţii (dialogul tragic ăl poetului cu sine însuşi şi cu Timpul) — se absolvă în planul artei. Căci, „sufletul, prin originea şi destinul Iui nu îşi găseşte adevărata patrie decît pe ţărmul spiritual unde natura e absorbită. Poezia are menirea de a deschide o fereastră spre această altă lume, a noastră de fapt, de a permite eului să-şi depăşească limitele şi să se dilate la infinit[44]. [8]

Indicând calea care duce de la banalitatea realului într-o zonă a idealului, poetul adresa propriului său spirit chemarea ca „să se înalţe dincolo de lacuri, văi, munţi, codri, nori, mări, soare, eter, stele" — într-o transcendentă sferă a focului care purifică de miasmele pămîn- tului. Fericit cel capabil de această înălţare, cel care la o asemenea înălţime ajunge să înţeleagă „limbajul florilor şi al lucrurilor mute". [9]

Se clarifică aici esenţa simbolismului însuşi în ideea că spiritul se înalţă într-o sferă care îl modifică în aşa fel încît — cel puţin ca tendinţă — îşi asigură accesul la izvoarele intime ale existenţei, spirituale în esenţa lor. în ochii săi, lumea exterioară, formele ei contingente nu sînt decît simbolul unei realităţi mai înalte şi mai

[8] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism,* Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 73.

[9] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne,* Editura Univers, Pucureşti, 1969, p. 45.

profunde, realitatea spirituală. Aceasta nu poate fi concepută direct, ci prin intermediul existenţei reale, care e doar învelişul exterior, o mască simbolică a unei alte realităţi în care toate comunică, se confundă şi-şi corespund. Poetul vede în natură nu o realitate existînd în sine si pentru sine, ci un uriaş rezervor de analogii, un templu prin care omul intră în comuniune cu lumea spirituală, un loc al iniţierii în „păduri de simboluri[11] care toate traduc o realitate spirituală. întregul univers, scrie el, nu e decît un depozit de imagini şi semne al căror sens ascuns poate fi descifrat. Fiecare obiect al lumii exterioare ar fi doar apanajul sau mesagerul unei idei, simbolul a ceea ce reprezintă în realitate, ca purtător al unor semnificaţii ce-l transcend. Poetul, interpretul acestor semnificaţii ale lumii, prin intermediul obiectelor sau fenomenelor ale căror semnificaţii le descifrează, discerne — dincolo de aparenţe, convertite în simboluri — reflexele unui univers suprasensibil. Graţie lor, poetul poate percepe raporturile intime dintre lucruri, *corespondenţele* care leagă lumea sensibilă de lumea spiritului...

Poezia sa *Correspondances* face din Baudelaire „tatăl simbolismului" (a şi fost numit „autenticul tată al sim- boliştilor"), chiar „unul dintre simboliştii cei mai renumiţi".

Doctrina simbolistă se află în germene în poemul *Correspondances*. Corespondenţa dintre senzaţii de diverse provenienţe reductibile în unitatea profundă a creaţiei, la dimensiunea ultimă a realităţii al cărei interpret ales este poetul, devine un principiu definind noua tehnică, însăşi poeticlafeimbolistă. Conform aaestui |priniciipiu, poetul !ia din lumea sensibilă exact ceea ce-i trebuie pentru a făuri o viziune simbolică asupra lui însuşi sau asupra visului său ; ei îi cere mijlocul de a-şi exprima sufletul. în ideea corespondenţei dintre lumea materială şi lumea spirituală prin mijlocirea simbolurilor, Baudelaire dă noţiunii un statut literar, indicînd sugestiv o nouă concepţie poetică, bazată pe intuiţia metafizică a universalei analogii. O nouă viziune asupra artei, în primul rînd a poeziei, derivă de aici.

Anul 1857, anul în care Baudelaire publică prima ediţie a *Florile»' răului,* a însemnat prima treaptă a noii poe

tici. Poezia, ca mijloc de cunoaştere şi de pătrundere a realităţii de dincolo devine un ideal al noii epoci. Simbolismul lui Baudelaire, „cel al adîncurilor", cum a fost numit, se manifestă în substanţa poemelor sale adesea în acest sens, ca expresia unei afinităţi profunde între lumea reală şi lumea spirituală, a unei a doua realităţi ascunse dincolo de realitatea aparentă. Poezia devine, cu Baudelaire, supremul mijloc de a atinge misterul. Ea deschide un vad spre tărîmul ocult (cu care poetul comunică), o punte spre dincolo. Linia viitoarei evoluţii a poeziei simboliste începe de aici.

Arthur Rimbaud face un pas înainte pe această linie. In opera sa, o nouă treaptă a poeticii simboliste se anunţă îndrăzneţ şi zgomotos. Celebra sa *Letire d'un voyant,* 1871, un adevărat manifest, atribuind poetului un roiUe „vizionar" în căutarea unei realităţi autentice (care nu e cea fenomenală, ci o altă realitate) indică şi calea către acest ţel : „O îndelungă, imensă şi premeditată dereglare a tuturor simţurilor" impune poetului un program terifiant ; datoria de a epuiza „toate formele dragostei, suferinţei şi nebuniei" spre a-şi pune la îndemînă mijloacele de a ajunge la necunoscut. Poetul are astfel, prin dereglarea tuturor simţurilor, viziuni ce-i relevă „adevărata realitate[11]. în starea de clarviziune a spiritului, ce nu mai are nimic comun cu raţiunea, simţul poetic nu mai e un mijloc de exprimare ci de cercetare, instrument subtil, cel mai fin ascuţiş al spiritului, capabil de a-şi trimite antenele pînă în miezul inconştientului. In *Corabia beată* — un echipaj în derivă, ca o peninsulă ce se rupe de continent, în prada fluviilor şi a oceanelor şi are astfel posibilitatea de a vedea spectacole incredibile, departe de orice verosimilitate în planul lumii reale —- semnifică propria aventură a poetului : a violării realităţii şi a acelei dereglări a tuturor simţurilor, teoretizată în *Lellre...* şi într-un mod delirant, disperant — dramatic e prea puţin spus — încercată de el.

Dincolo de categoriile senzoriale normale, prin absint, haşiş etc., dereglînd simţurile, poetul se îndepărtează de limitele realului sau, mai binc-zis, depăşeşte realul ; dă glas inefabilului într-o dispoziţie halucinată şi onirică. In căutarea, dincolo de limitele realului contingent, a unui

adevăr absolut, modifică optica, sensul realităţii. Cum mărturisea el însuşi : „Scriam tăceri, nopţi, notam nespusul (...) M-am obişnuit astfel cu halucinaţia simplă, vedeam foarte sincer o moschee în locul unei uzine, o şcoală de toboşari făcută de îngeri, căleşti pe drumurile cerului, un sultan în fundul unui lac“ *(UAlchimie du verbe).*

Lumii cotidene i se substituie o lume nouă, stranie, halucinantă : visul unei realităţi diverse, exotice şi în *Iluminări.* Fuziunea cu natura, printr-un salt din vizibil în invizibil, atinge aici irealul. Comuniunea directă cu ud „dincolo" străin parnasianismului, dacă nu cu absolutul spre care aspiră, *la voyance* se solda astfel cu oscilaţia între lumină şi întuneric, „iluminare" şi infern, natură şi supranatură, instaurînd un raport analogic exprimabil prin simbolismul reciproc al limbajului. Din această insurecţie contra lumii, poetul ajunge în posesia unui univers magic imaginar...

Pentru a trece dincolo de realitatea vizibilă, cave e doar aparenţă şi fenomen, mai degrabă simbol, în raport cu ceea ce rămîne ascuns, Verlaine muzicalizează limbajul. Scopul poetului e mai degrabă de a *sugera* decit de a *spune*- în optica sa, el trebuie să evite precizia; poezia e doar sugestie şi căutare a ceva impalpabil, asemenea muzicii. *de la musique avant tonte chose...* Pornind de la el, observa Valery, „ceea ce s-a botezat simbolism se rezumă foarte simplu în intenţia comună a mai multor familii de poeţi de a-şi lua bunul din muzică".

Lirismul intim, sentimental, refuzul elodnţei, predilecţia pentru imprecis, aluziv, concepţia artei ca irealitate, ca vis — îşi află în Verlaine atît un nou precursor cît şi un protagonist de importanţă istorică.

Mallarme duce la extrem consecinţele unui proces iniţiat de Baudelaire, Rimbaud şi Verlaine. Poezia devine cu Mallarme în consecinţă, iniţiere în misterul realităţii. Poetul, reuşind să atingă fondul lucrurilor şi să-i exprime celui, ce are ochi şi nu vede, are urechi şi nu aude — poezia devine o relevaţie, un sortilegiu, o magie. Ca vehicoi de sugestii, ca ideal mijloc de a „sugera[11] indicibilul de-a dreptul o creaţie a realităţii, a acelei realităţi pe care o întîlneşte poetul în drumul său spre adevăr, spre absolut. „Pentru Mallarme, a face poezie înseamnă a re

înnoi atît de radical actul originar de creaţie al limbii, încît exprimarea să fie mereu o exprimare a neexprima- tului de pînă atunci". [10] Poezia este expresia sensului misterios al aspectelor existenţei, „perfecta deprindere a acestui mister". De aci noua optică a simboliştilor în raport cu cea a parnasienilor, clar formulată de Mallarme : „Parnasieni, poezia voastră descriptivă şi rece lucrată nu mîngîie decît epidermele, nu tulbură decît suprafeţele.,. Or noi ne scăldăm din toate părţile în oceanul misterului cu valuri perpetue... Pentru voi, iată arbori, grîne, munţi, fenomene, ceea ce se vede. Şi tot ceea ce nu se vede ? Şi ceea ce e dincolo de trestia care tremură, de apa care cîntă, de norul care trece ? Şi sufletul care-l simţi pretutindeni !"... Tehnica simbolistă derivă de aici: „Poezia n-are ca obiect de a descrie cu precizie formele exterioare -ale obiectelor, ci de a evoca sufletul lucrurilor... Poetul nu exprimă lucrurile în sens imediat; el le sugerează, le evocă".

în faţa unui peisaj, deci, poetul parnasian descrie cu exactitate formele pe care le percepe ochiul său. El se învîrte, aşa-zicînd, în jurul lucrurilor. Viziunea sa este periferică. Poetul simbolist pătrunde in interiorul lucrurilor, ii se încorporează, descoperă dincolo, în spatele formelor exterioare, misterul pe care ele îl învăluie ; traduce „corespondenţele", afinităţile latente ale acestui peisaj în sufletul său ; încearcă să exprime inexprimabilul, aspiraţiile unui suflet care caută în adîncul necunoscutului, revelaţia a ceea ce simţurile percep din lumea sufletului, prin vălul naturii. Viziunea sa e centrală...

Admiţînd că „poezia este exprimarea prin limbajul omenesc, adus la ritmul său esenţial, al sensului misterios al aspectelor existenţei", Mallarme credea că în ceea ce priveşte fondul tinerii simbolişti „sînt mai aproape de idealul poetic decît parnasienii care-şi tratează încă subiectele în felul vechilor filosofi şi al vechilor retori". Subtila sa distincţie între limbajul poetic şi limbajul comun, derivînd din ceea ce numea Mallarme „dubla stare a limbajului", se baza pe ideea că atît limbajul comun (comercial, cu expresia sa) cît şi cel poetic (literar) se compune din aceleaşi elemente ; deosebirea

[10] Hugo Friedrich, *op. cit.,* p. 121.

nu vine din substanţa verbală din care se formează, ci din sensul pe care-l obţine în ambele această substanţă. In limbajul comun, obiectele înseşi, pe care le desemnează prin substituţie, capătă sens (Cuvîntul reprezintă obiectul căruia i se substituie, ca imagine concretă). Limbajul poetic e un limbaj esenţial în care, eliberate de orice imagini concrete, se întrupează noţiunile pure, ideile. Ideea, cuvîntul idee, într-un sens neoplatonic, revine în vocabularul tehnic al simboliştilor, la Jean Moreas, la Rene Gliil, Henri de Regnier etc.

Poezia simbolistă „caută să îmbrace Ideea (I) într-o formă sensibilă, care... servindu-i Ideii ca s-o exprime, i-ar putea rămîne supusă...", declară Jean Moreas în *Manifestul simbolismului.* Astfel, în această artă, tablourile naturii, acţiunile oamenilor, toate fenomenele concrete nu s-ar manifesta ele însele ; aici — „aparenţe sensibile destinate să reprezinte afinităţile lor ezoterice cu ideile primordiale[1]*. [11]

La rîndul său, Rene Gliil definea în *Trăite du verbe* (1886) sarcina poetului ca fiind căutarea „Ideii". „Ideea, care singură importă, în viaţă este risipită[14]. Din miile de viziuni ordinare (ele însele neglijabile) în care ea se disemnează, poetul va compune singura viziune demnă: „idealul, realul şi sugestivul *Simbol,* din care, palpitantă pentru vis, în integritatea ei nudă, se va înălţa Ideea primă şi ultimă, sau Adevărul[11].

Şi la Ilenri de Regnier simbolul e „cea mai perfectă, cea mai completă figuraţie a «Ideii»-[44]. Această figuraţie expresivă a Ideii prin simbol poeţii de azi o invocară şi reuşiră mai bine decît oricînd[44].

Şi mai clar, „poetul trebuie să fie acela care aminteşte oamenilor Ideea eternă a Frumuseţii disimulată sub formele tranzitorii ale vieţii imperfecte[14], la Stuart Merril. Printre toate formele pe care i le prezintă viaţa, el nu trebuie deci să aleagă pentru a simboliza ideea sa decit „cele care corespund acestei idei[44]. Din formele vieţii imperfecte, el trebuie să recreeze viaţa perfectă.

[11] Henri Lemaîtie, *La poesie depuis Baudelaire*, Paris, 1965, p. 11.

Cu alte cuvinte, el trebuie să fie maestrul absolut al formelor vieţii, şi nu sclavul lor, cum sînt realiştii şi naturaliştii. „El nu trebuie să se mulţumească, ca romanticii şi parnasienii, cu o frumuseţe cu totul exterioară, ci prin simbolismul formelor frumuseţii, el trebuie să sugereze tot infinitul unei gîndiri sau al unei emoţii care nu s-a exprimat încă". [12]

în acelaşi sens neoplatonic (încît s-a apropiat, chiar, idealismul poetic al simboliştilor de idealismul filosofic), în concepţia protagoniştilor săi, simbolismul are ca scop de a trezi prin simboluri idei şi acorduri sufleteşti inedite. A reda o idee, un sentiment („infinitul unei gîndiri sau al unei emoţii") recurgînd la simbol, înseamnă a stabili un nou sistem de relaţii cu lumea reală sau lumea în care trăieşte artistul.

### Lumea „sufletului"

Există o deosebire fundamentală, în planul conţinutului artei, între simbolism şi curentele care-l precedă. „Punctul de plecare al simbolismului este ideea — sau sentimentul — insuficienţei şi vanităţii lumii sensibile ; aceasta există şi prin intermediul imaginii sale artistul se va exprima, dar a realiza această imagine nu este scopul activităţii lui creatoare[14] [13] ca în realism sau naturalism. Semnificaţia reprezentativă a imaginii nu oferă decît un interes secundar, căci a reprezenta obiectele, fiinţele vii sau evenimentele nu intră în planul ultim al artei : arta trebuie să depăşească acest nivel. Realitatea fizică şi materială nu are ea însăşi pentru simbolism decît o valoare limitată şi secundară şi de aceea reprezentarea sa nu are, de asemenea, pe planul artei, decît o semnificaţie superficială şi subordonată. Un peisaj, de exemplu, e „o stare de suflet" ; independent de genul sau specia emoţiei pe care o trezeşte în noi, independent de noi şi de ceea ce putem aduoe din noi înşine, un peisaj este în sine „tristeţe[41] sau „veselie[14], „bucurie[44] sau „suferinţă[44] ş.a.m.a. Sau, In alţi termeni, între natură

[12] *Idem;* p. 113—115.
[13] Rene .Jullian, ***op. cit.,*** p. 430—431.

şi noi există „corespondenţe[11], „afinităţi latente[11], „identităţi misterioase[41], şi numai întrucât noi le sesizăm, pătrunzînd în interiorul lucrurilor, ne putem cu adevărat apropia de sufletul lor. Iată principiul simbolismului. [14]

Peisajul, la pictorii simbolişti, se limitează la a căuta in natură punctul de plecare al unei creaţii imaginare. Plecînd de la viziunea unei băltoace, Puvis de Cha- vannes, de exemplu, ne dă *Pădurea sfîntă.* „Spiritul nostru să nu fie oare liber să creeze alte combinaţii, să imagineze o lume care să semnifice ideile, sentimentele noastre ?“ — era întrebarea. Poetul poate recurge la simbol, care e o expresie afectivă a ideii, o expresie personală, subiectivă — era răspunsul. Ceea ce contează, pentru simbolişti, sînt realităţile invizibile, şi imaginea lealităţii vizibile are misiunea de a le reflecta.

Aceasta se referă şi la poezie. Simboliştii pornesc aci de la Hegel, care afirmase că forma e simbolul ideii. Existenţa şi caracterele imaginii-picturale-poetice etc. se stabilesc deci in raport cu realităţi invizibile şi nu prin referinţe la lumea sensibilă — o aparenţă care variază după natura realităţii invizibile pe care trebuie s-o exprime. Aceasta e, la rîndul ei, multiplă, căci „domeniul invizibilului este aproape infinit şi se desfăşoară în direcţii diverse, pe care simboliştii încearcă a le urma şi, apoi, a le face să apară sau a le evoca[44].[15]

Această proiecţie a artei în jurul unui pivot subiectiv (in timp ce parnasienii, ca şi realiştii, preconizau impersonalitatea în artă, simbolismul impune exprimarea emoţiei, pe calea sugestiei muzicale etc.) explică diversitatea simbolismului, mai exact a poziţiilor exponenţilor săi în raport cu izvoarele originare ale artei. „Sub acest punct esenţial, doctrina simbolistă prezintă o unitate destul de remarcabilă în ce priveşte definiţia formelor tehnice ale simbolului, dar oferă divergenţe nu mai puţin remarcabile în ce priveşte conţinutul realităţii pe care o relevă simbolul, acest «suflet al lucrurilor» de care vorbea Brunetiere.[44]
1(i

^ Henri Lemaître, *op. cit.,* p. 44.
[1]
'

Simbolismul, s-a spus, nu e un stil unitar (sau aspi- rînd spre unitate) ci o atitudine spirituală, care îngăduie multe variante. Folosirea simbolului ca mijloc de exprimare a gîndirii sau sentimentelor, principala caracteristică a simbolismului, duce în mod firesc la orientări variabile în cadrul acestui curent unitar doar în aparenţă.

U reacţie contra excesului de răceală al Parnasuxui, oentru a reintegra în poezie sensibilitatea şi visul, sirc bolismul însemna, în primul rînd, o întoarcere la eu. Poeţii se întorc acum în ei înşişi, se refugiază, se izo lează în eul lor ; nu-i mai preocupă realitatea ci ecoul acesteia în sufletul lor, impresia ce le-o provoacă viaţa. Poezia lor se întemeiază pe o revărsare interioară asupra vieţii, apelează la experienţa sa interioară, la trăirile presii intime care-şi găsesc expresia în simbolism, pe această linie. Viziunea poetului simbolist care evocă sau sugerează propriu-zis stările sufleteşti ale omului în faţa vieţii. Este vorba deci de o anumită revărsare de im- sale ca sursă a adevărului şi înţelegerii realităţii, implică un proces de regăsire, dacă nu chiar de dilatare a eului. Nu numai în sensul afectivităţii ci şi în acel al sen- sibilităţii sale* 'Omiijl, mai al.es poetul, işi transferă emoţii, situaţii, stări sufleteşti. O deplasare de accent de pe fizic pe psihic substituie lumii materiale lumea spirituală a artistului, înţelegînd prin aceasta lumea lui sufletească, ideile şi sentimentele sale. Arta considerată ca un mijloc de a descifra aspiraţiile nedesluşite ale sufletului, ca o coborîre in profunzimile în care se agită forţele vii şi anarhice ale psihismului individual al artistului, simbolismul opune astfel realităţii exterioare realitatea intimă a omului. In acest timp poeţii caută şi retrăiesc misterul, se complac în vag, explorează subconştientul şi, mai ales, după 1885 aproape întrerup contactul cu realitatea exterioară, obiectivă, se confundă în adîncimlie enigmatice ale sufletului.

Un individualism absolut — pe această linie — vine să se situeze la antipodul extrem al esteticii „universale[11] a secolului al XVII-lea. Poetica lui Boileau exprimă, sub forma cea mai generală, comunitatea logică

a spiritelor. Poeţii simbolişti caută din contră să fixeze unghiul specific din care idiosincrazia lor scapă acestei comunităţi şi acestei logici. Ei reproduc viaţa lor intimă mai degrabă decit viaţa activă, exterioară, încercînd să se apropie din ce în ce mai mult de subconştientul lor. Afirmînd că simbolismul reprezintă, în esenţă, „adînci- rea lirismului în subconştient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc[11], E. Lovinescu nu infirma definiţia iui Remy de Gourmont, care vedea în simbolism „o literatură foarte individualistă, foarte idealistă, a cărei varietate şi libertate chiar trebuie să corespundă viziunilor personale ale lumii[11].

Individualismul romantic reînviat în ideea că „un artist, un om într-adevăr demn de acest nume, trebuie să aibă ceva *esenţial, sui generis,* graţie căruia să fie el şi nu altul[11] (Baudelaire), sau : „arta, copiii mei, e de a fi absolut tu însuţi[14] (Verlaine) — se confirmă paralel cu „redescoperirea inconştientului ca structură constitutivă a umanului[117], printr-un nou „cult al eului" şi, odată cu acesta, un *nou* apel la *imaginaţie.* „Toate facultăţile sufletului omenesc trebuie să fie subordonate imaginaţiei care le pune în mişcare pe toate deodată[11], scria Baudelaire m 1859. „Misterioasă facultate, această regină a facultăţilor !". „Ea le atinge pe toate celelalte, ea le trezeşte, ea le trimite la luptă[14]. Imaginaţia trebuie să furnizeze artistului imagini : „Ea descompune întreaga creaţie şi, cu materialele adunate şi dispuse după reguli a căror origine nu poate fi descoperită decît în străfundurile sufletului, ea creează o lume nouă, ea produce senzaţia noului. Cum ea a creat lumea, ea o guvernează[14].

Astfel se revendică din nou drepturile imaginaţiei, „darul cel mai preţios, facultatea cea mai importantă[44]. Incă o dată distinctă de simpla fantezie („imaginaţia nu e fantezia[11]) imaginaţia este o facultate quasi-divină care percepe totul, mai întîi raporturile intime şi secrete ale lucrurilor, corespondenţele şi analogiile. Prin 1880 se

[17] Hugo Friedrich, *op. cit.,* p. 137—140.

vorbeşte deja de o realitate diferită „interioară", ghidată de idee, susţinută de imaginaţie. Se opun noile drepturi ale subiectivităţii celor ale obiectivităţii, ale viziunii pozitiviste şi scientiste încă în favoare.

Mijloc prin excelenţă al realizării „artei personale*[4,] (care este „singura artă") — simbolismul îşi află, deci, sursele în „eui" poetului. Aeuzînd pe parnasieni ca ie lipseşte sursa bogată a lirismului, simboliştii celebrează, cun' spun ei, „funeraliile Parnasului contemporan[1]", substituind, în acelaşi timp, lumii fizice (aceea care se impune mai întîi ; aici încă legată de lumea vizibilă, de realitatea fizică a fimţei vii) lumea „sufletului". Simboliştii au explorat cu plăcere lumea „psihei** care se ascunde dincolo de aparenţele carnale ale omului : dar înclinarea lor pentru ceea ce este mai îndepărta:: de lumea vizibilă îi conduce adesea a depăşi cîmpul conştiinţei - - pentru a prospecta inconştientul. Astfel, „evocarea lumii psihice nu conduce pe simbolişti spre- o artă psihologică aşa cum au practicat-o adesea artele impregnate mai mult sau mai puţin de realism", ea îi incită să prindă în imagini „ceva din ceea ce se ascunde în profunzimile fiinţei interioare". [18]

Şi romantismul fusese uneori atras de regiunile tulburi ale conştiinţei, dar simbolismul se lasă dus aici cu o vivacitate şi o hotărîre mai mari ; e momentul cînd *Filosofia inconştientului* a lui Hartmann (1869) — după care lumea ar fi acţionată de un spirit inconştient, cauză primă şi necunoscută a existenţei universale, forţă iraţională — se traduce în Franţa (1877), momentul cînd Freud începe să pună la punct psihanaliza cu studii asupra istoriei (1895) şi visului (1900).

Visul este — pentru simbolişti —- un motor al activităţii creatoare, dar el e multiform : e cînd un vis precis şi concret, cînd un sentiment vag şi inform — reverie mai curînd decît vis ; dar, oricare ar fi forma pe care o îmbracă visul, el nu e niciodată un joc gratuit, ci poartă în el o semnificaţie, care este de ordin simbolic. De aici, în căutarea unei imagistici sugestive, re-

[1S] Rene .Tullian, *op. cit.,* p. 431—432.

curgerea la istoria mitologiilor, la legendă şi folclor. „Desigur, imaginile faunilor, sirenelor, lebedelor şi femeilor din vis sînt atît de încărcate de semnificaţie umana şi estetică, încît „pentru a te apropia de originea acestor visuri, pentru a încarna în ele ceva din propria-Li viaţă, e necesar să cobori destul de adînc în tine". [19] O dovedea Rilke în ciclul său *Încoronat de vis* (1897), un autentic elogiu al visului, ca şi în *Vis şi zi, zile si vise,* marcînd opoziţia dintre viaţa cotidiană şi adinca viaţă a nopţii, a visului.

Ceea ce s-a numit „dilatarea poetabilului pînă la oniric, pînă la nondicibil" include — pe această linie — in „vis[44] diferitele forme ale inferiorităţii, ale timpului interior, ale nostalgiei depărtării, obsesia infinitului, care se leagă de acelaşi efort al cunoaşterii iraţionale a unei lumi intangibile.

Gpunînd raţiunii o nouă facultate psihică, deja Baudelaire (sceptic, neîncrezător în raţiune) mvoca „gustul infinitului'[4], proclama incompatibilitatea poeziei cu spiritul pozitiv, repunînd in lumină distincţia lui Poe între poezie şi ştiinţă. ,,Palida raţiune ne ascunde infinitul[44], spunea Rimbaud. Aceeaşi neîncredere în raţiune o trăda Jules Laforgue în apelul ^ău : „La arme, cetă- ţeni ! Nu" mai există Raţiune'![44]. Viaţa spirituală, existenţa profundă nu poate fi decît intuită. Realitatea interioară nu poate fi exprimată, ci doar sugerată ; procedarea raţională era înlocuită cu cea intuitivă. Şi, dacă în preromantism şi romantism sc putea vorbi de o estetică a *sentimentului,* se vorbeşte acum de estetica *intuiţiei.* Lirismul, purificat de implicaţii sentimentale, devine intuiţie pură, pe linia gîndirii filosofice în care culmina un proces intentat raţiunii (inteligenţei) în numele intuiţiei ce-şi află în artă expresia acestui contact cu realitatea profundă, de dincolo de realitatea comună.

Dacă — pc această linie — Rimbaud, ca şi Baudelaire (pentru a atinge un „paradis artificial[44], unic refugiu al poetului), aspiră ia revelaţia unei lumi necunos

[w] Marcel Raymond, *op. cit.,* p. 108.

cute, a unei realităţi transcendente, o „cunoaştere a ne- cunoscutului", — poezia sa evada din lumea explicabilă a gîndirii ştiinţifice în „lumea fanteziei enigmatizată la extrem[11] Deja cu Baudelaire spiritul se înalţă într-o transcendenţă, în aşa fel încît pătrunde vălul celor părnîn- teşti şi cunoaşte adevărata lor esenţă. Dacă Verlaine, ca şi Baudelaire, trece dincolo de intuiţie la o poezie de esenţă metafizică, şi aici viziunea reală se transformă puţin cîte puţin într-o viziune de vis, realitatea se amestecă uşor cu visul. „Visul pare real", scrie unul din comentatorii săi, văzîna în aceasta una din caracteristicile esenţiale ale sensibilităţii verlainiene.

Pe această linie dispare încrederea în obiectivitatea realului, căruia i se vădesc limitele. Se tinde spre o „altă realitate[14] decît aceea „scumpă bunului simţ burghez şi filosofiei pozitiviste*[1]. [il] Dincolo de simţuri începe lumea vastă a „incognoscibilului**, a „misterului**, a inexplicabilului. Simbolismul, în esenţa sa cea mai pură, se bizuie tocmai pe această teorie a existenţei unei pretinse realităţi suprusensibile, depăşind posibilităţile noastre de cunoaştere obiectivă, sortită să rămînă în veci enigmatică, învăluită în mister : „Dacă este, prin urmare, să reprezentăm viaţa în totalitatea ei — spun doctrinarii săi — nu se poate să facem abstracţiune de părţile de mister cuprinse în ea, şi de aceea poeţii simbolişti, în concepţia lor mai largă despre lume, au dat în opera lor un loc însemnat misterului. Cum s-a semnalat, prin aceasta ei au adus poeziei şi un izvor bogat de inspira- ţiune, pentru că motiv de emoţiuni puternice este tocmai misterul[11]... Estetica simbolistă în această „intuiţie puternică a misterului îşi are izvorul**. [22]

Tradiţia simbolistă a evaziunii din realitate în vis, în căutarea unor tărîmuri necunoscute, atinge cu Mallarme punctul culminant. Simbolismul — pe acest plan — fructul matur al unei exigenţe spiritualiste ce implică

Hugo Friedrich, *op. cit.,* p. 60.

[21] Salvatore Guglielmino, *Civiltă letteraria stmniere,* Bo- iogna, 1£76, p. 183.

[aa] Lidia Bote, *Simbolismul românesc,* EPL, Bucureşti l"f>8, p. 213.

o smulgere a artei din excesiva încredere în realitate — duce exigenţa absolutului pînă în pragul neantului. Descoperirea neantului, de care vorbea Mallarme prin 1866, devine odată cu el o ipostază poetică. Poezia, aşa cum o visau romanticii, organ al absolutului, elan spre realitatea metafizică, devine deci organ al neantului, care-şi capătă prin ea existenţa spirituală. Dar neantul fiind absolutul vid, neantul fiinţei fascinate de nefiinţă, setea de absolut ducea — pe această cale — la o poezie a absenţei, „poezia pură, poezia goală", cum o numea Thibaudet.

### O nouă sursă a artei

Simbolismul nu poate fi însă redus la experienţa neantului („După ce am găsit neantul, am găsit Frumo- sul") către care îl ducea, în final, Mallarme.

La polul opus poezia devine o artă a prezenţei, a recuperării onticului, a reinstalării în lumea reală, prin- tr-un nou apel la izvoarele obiective ale artei. Concepţiei înalt aristocratice a artei, ca aventură a spiritului, care a du.:, la integrarea „ideii" în artă — i se opune o concepţie democratică, uneori chiar proletară, cu poeţi temporar solidari cu Comuna, între care Rimbaud * Verlaine, sau poeţi ca Blok şi Briusov (care devin comunişti), Ady sau — la noi — Macedonski, Bacovia, ostili modului de viaţă burghez, ataşaţi aspiraţiilor proletare, „.urzind un dor de vremuri noi".

Însuşi Baudelaire este — pe această linie — un om al timpului său, care —■ fără a avea o opinie politică precisă — se situa din instinct alături de cei ce suferă şi se revoltă contra injustiţiei şi opresiunii. Simpatizant al mulţimii („căreia pămîntul îi datorează minunile sale"), el intră în rîndurile revoluţionarilor din 22 fe- bruarie. El e artistul căruia nici un aspect al condiţiei umane nu-i pare străin. Obiectul cel mai înalt, pe care

* S"oe:-:ia sa *Fierarul,* adevărat imn ai revoltei, poartă data 1870. incit s-a spus despre Rimbaud : „a cîniat ca nimeni altul Comuna".

şi-i pot pi opune poetul şi artistul e de a trezi în totalitatea sa conştiinţa condiţiei umane. Şi ca atare, poetul nu e — în concepţia sa — doar un observator al realităţii. El trebuie să afle printre secretele fiecărui individ chiar legile ritmului vieţii universale, iar inima sa să vibreze la unison cu aceea a modelelor lui, mai aies a dezmoşteniţilor vieţii. Deşi prin 1855 el schiţa un articol destul de violent contra principiului realismului în artă, Baudelaire se preocupa de descoperirea legilor unei expresii poetice a realităţii moderne. Scriind : „Trebuie ca literatura să-şi călească forţele într-o atmosferă mai bună", el considera că unicul drum prin care literatura se poate reînnoi pe sine e căutind inspiraţia în propria-i epocă, în emoţia contemporană : „Toată originalitatea noastră vine din amprenta pe care timpul o imprimă senzaţiilor noastre[41].

O nouă sursă a artei — pe acest plan — senzaţia, duce evident la un contact cu lumea reală, lumea „fenomenală", căreia — stabilind corespondenţe între senzaţii — poetul îi caută o expresie unitară în artă. O căutare asemănătoare se manifestă. în interiorul simbolismului chiar, pentru a promova acest *realism poetic* care contrazice în final idealismul mallarmean : „Se pleacă de la lucrul văzut, auzit, simţit, pipăit, gustat pentru a face să se nască din el evocarea şi suma prin ldee", scria prin 1887 Verhaeren, definind relaţia simbo- lism-realitate.

O poezie ancorată în realitate — pe această linie — evoluează în contact cu lumea materială, senzorial-per- ceptibilă, în care-şi au rădăcinile senzaţiile noastre. In- noindu-se prin ineditul aspectelor sensibile în planul vieţii (obişnuite), simbolismul conţine şi posibilitatea unui neo-realism poetic, a cărui doctrină o concep poeţii belgieni, îndeosebi Verhaeren, dar o dezvoltă simboliştii ruşi, ca şi unii din simboliştii români, mai ales cei din şcoala lui Ovid Densuşianu.

„Poetul concretului", eu mîl numea Ovicl Densuşianu» „una din cele mai bogate firi de artist ale timpului nou'₩ Emile Verhaeren, cu ochii întorşi spre viaţă (viaţa de cămin, viaţa patriei) cîntă frumuseţile şi gloriile patriei sale, viaţa cetăţii moderne, viaţa umanităţii, care prin

oiK:u ie şi acţiune se îndreaptă spre un viitor mai bun. Ceea ce .s-a numit simbolismul umanitar[14] aduce, cu poezia sa, in manieră „cu totul obiectivă" tumultul citadin în locul reveriei. Forţele tumultuoase, oraşele tentaculare, uzinele, gările, porturile, ca şi podurile expri- mînd „spasmul universal al lucrurilor" devin, cu el, teme curente. Pe această linie — inaugurată ea însăşi de Baudelaire — simbolismul realist preia tema oraşului. S-a .•>i spus : „Simbolismul în poezie este creaţia oraşului[11] *. ■Ce;, ţa porturilor şi fumul gărilor, felinarele care se zăresc prin ploaie noaptea — totul înfloreşte în sufletul simbolismului (Blolc). Apar „monştri feroviari care rag“, zile electrice", felinarele negre, străzile, cabaretele, cotidianul i .Apare, cu poeţi ca Briusov, Blolc sau Anen- simbolismul urban. *Catedrala, Portul, Fabricile,* . : ■ > p e i s a j u l urban, „sufletul oraşului" intră — în •cum plex itai tiu sa — în poezie.

..a nţsi, Ovid Densuşianu devine un adevărat doctrinar al simbolismului. „E meritul simboliştilor de a fi hik.es că poezia trebuie modernizată, pusă în acord cu vu:V:- cate ne înconjoară", scria el, convins că „artistul au ";oate să se izoleze de mediul care-l înconjoară, să-şi c rf c ze o lume la hotarele căreia se opresc ecourile vieţii universale”. Afiînd „comori de poezie" în această epocă i,,cea mai frumoasă, cea mai bogată din cîte omenirea le-a cunoscut"), Ovid Densuşianu spunea că nu pot fi poeţi ai veacului nostru decît cei ce ascultă „glasurile lui[1]*. se pătrund de spiritul lui şi de „viaţa care se revarsă din izvoarele lui de lumină“. Literatura, cultura întreagă — in concepţia sa — trebuie să se potrivească duhului vremii, aşa cum schimbările de viaţă, limpeziri de fiecare zi în suflete îl pregătesc şi ni-l impun eu puterea lucrurilor la care trebuie să ne închinăm". Pocr.ia noua, „poezia menită a exprima o viaţă frămîn- tat.;₩ gravă, viaţa de lupte măreţe şi eroice", impune

[1]) Cum s-a spus, oraşul, oraşul mare şi industrial, arhitec tura şi peisajele lui, viaţa lui, urîţenia şi frumuseţea lui, contrastele iiiotisu'uoase mire sărăcia **şi bogăţia marilor creaţii** ale umanităţii şi crimelor şi viciilor sale — a vrăjit sufletul ?.ui Baudelaire, a educat **talentul** său, **a** determinat specifica] lui..

„o largă privire ce cuprinde cu o neadormită curiozitate şi simpatie tot ce se desfăşoară în jur, admiraţia aspectelor măreţe ale naturii, a tot ce e izvor de energie şi înălţare". Aceasta, fiindcă „sufletul nou în poezie" implică un nou conţinut. Acest conţinut se întemeiază pe îmbogăţirea sufletului cu senzaţii şi emoţii noi, pe o înţelegere mai adîncă a lumii înconjurătoare.

tn acest cadru, oraşele „chiar în părţile lor ^urîte»- au înainte de toate ceva caracteristic, impunător, sînt expresiuni sufleteşti, condensări de viaţă, şi aceasta le dă o valoare poetică[4']... „în ele întîlnim totdeauna avîn- turile mari — da, oraşele sînt lăcaşurile idealismului, pentru că în ele se frămîntă ideile".

Şi după alţi simbolişti romani, oraşele sînt „simboluri de energie, magazine, ateliere, uzine, bursă, şcoli, teatre, biblioteci, academii — nenumărate motoare ce lucrează la înfăptuirea unui nou ideal de viaţă". întrebări ca : „n-avem şi noi o viaţă orăşenească, nu găsim în ea ceva caracteristic, care să aibă dreptul să fie trecut în artă ?" îşi găseau în şcoala lui Densuşianu un răspuns programatic : „Oraşele, oraşele, sîntem copiii lor. Să le fim şi poeţii"...

Năzuinţa de a stiămuta inspiraţia scriitorilor noştri din lumea satelor în lumea oraşelor, înlocuind astfel în literatură viaţa simplă a ţărănimii „inculte" cu viaţa mai intensă şi mai complicată a păturii intelectuale, şi a prinde cît mai multe elemente ale sufletului modern

— explică însemnătatea pe care a avut-o simbolismul *în* regenerarea literaturii noastre după 1880. Poezia oraşelor, pentru care milita la noi Ovid Densuşianu (şi chiar unii poeţi din şcoala lui Macedonski) aduce cu sine „urbanismul activ", în care E. Lovinescu vedea „expresia cea mai legitimă a complexităţii sufletului modern şi proiectarea acestei complexităţi şi asupra lumii înconjurătoare".[23] Cu D. Angliei („agora modernă[11]), cu Macedonski, Bacovia, Minulescu ş.a. intră în lirica noastră parcuri, clavire, corăbii, iahturi, bricuri, cargoboturi

[23] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* Ed. Ancora, Bucureşti, f.a., I, p. 132.

pe mări depărtate, faruri, trenuri, gări cu firme albastre... Lărgind orizontul de inspiraţie al poeţilor, odată cu lărgirea cadrului poetic şi o îmbogăţire a registrului de motive, „pentru literatura română, cum spunea Tudor Vianu, simbolismul a însemnat un curent inovator, cu consecinţe însemnate pentru toată dezvoltarea ulterioară a literaturii. Contribuţia simboliştilor la extinderea tematicii şi a mijloacelor de expresie a fost destul de mare, încît nu este posibil a înţelege pe vreunul din ooeţii mai de seamă ai ultimei jumătăţi de secol, în frunte cu Tudor Arghezi, fără să nu ţinem seamă de influenţa simbolistă[11].[24]

### Orientări bipolare. Reînnoirea surselor lirice

Sintetizînd, simbolismul nu este un curent omogen in care ar curge un flux unitar de viaţă ; prin însăşi natura izvoarelor lui, presupune, aşadar, un reflex antinomic al forţelor creatoare ale artei, în raport cu tendinţele ce-i explica tematica şi evoluţia.

Pe de o parte, aspiraţiile unui suflet care caută – începind cu Baudelaire — in adîncul necunoscutului fieri noi“ spre a găsi în final, „acest neant pe care tu nu-l cunoşti[14], cu Mallarme. Pe de alta, elanul de a lua în slăpînire lumea reală, care-şi găsea în simbolismul tîrziu o expresie atît de clară la noi. Pe de o parte, intenţii spiritualiste şi de evaziune în afară de timp şi spaţiu, în căutarea unui „mister[11] al spiritului, principiul imanent al tuturor lucrurilor (simbolismul „ideii[44]) ; pe de alta, „traducerea în limbajul propriu al poeziei a '.mei realităţi care este realitatea umană, realitatea urbană sau industrială, eventual realitatea modernă“[25], ceea ce se opune evident simbolismului ideii, simbolismului lui Rimbaud şi Mallarme, după care „adevărata viaţă este absentă[41]... Pe de o parte, în sfîrşit, însingurarea, interiorizarea poetului, pentru a deştepta şi con

[25] Tudor Vianu. *Amintirea lui Ion Minulescu,* în *Ion Minu- lacu. Versuri,* ESPLA, Bucuroşii, 1957, p. 252.
[24] Henri Lemaitre, *op. cit.,* p. 45.

tura o viaţă interioară mai adincă, umbra sufletului care nu-şi găsise pînă acum expresia decît în muzică ; pe de alta, participarea poetului, uneori entuziastă, la viaţă, la viaţa spirituală a epocii, la problematica ei social- politicâ.

O replică la însingurarea poetului, la simpla contemplare a realităţii, poezia devine -— pe această linie — „poezia plină de vlagă, poezia viguroasă, energică*, pe care o recomanda, la noi, Ovid Densuşianu, văzînd în simbolism „poezia energetismului universal". Şi dacă

— la un pol — e vorba de „introducerea în repertoriul liric a unor teritorii neexplorate dar şi de privarea artistului de tumultul marilor năzuinţe pe care nu-l poate întreţine decît contactul cu lumea, dialogul cu omul", e vorba — la alt pol — tocmai de tumultul existenţei în care poetul se regăseşte — în sensul în care, filosofic vorbind, participarea la existenţă ne mîntuie de neant... Poezia visului, a vieţii profunde a spiritului, sugerînd transcendenţa •— la un pol, simbolismul devine astfel poezia realului obiectvi, contingent —la celălalt pol.

Sensul însuşi al cuvîntului *simbolism* s-a modificat în decursul timpului. Poeţii acestui simbolism tîrziu se întorc, totuşi, adesea spre lumea reală, ale cărei sensuri le cuprind in simboluri. Poeziei astenice, a absenţei, a neantului, a prăbuşirii, a întunecării, dominată de pasiunea analizei introspective şi a spleenului (a plictisului, a nevrozei, a dispreţului de acţiune) i se opune poezia energiei stenice, poezia ca izvor de energie şi prilej de înălţare, ce tinde să redea simbolic existenţa reală, impresiile produse de ea, cu poeţi ca Verhaeren, sau Jules Laforgue, poeţi care iubesc viaţa, sînt însetaţi de ea.

Două direcţii se afirmă în simbolism deci, în funcţie de cele două tendinţe fundamentale ale epocii. Pe de o parte, neîncrederea in real, nostalgia altor zări ; pe de alta, apelul la realitate, la formele exterioare ale vieţii. Şi dacă — pe o linie — se ajunge, deci, la o hipertrofiere a lirismului, în sensul adâncirii izvoarelor de inspiraţie dincolo de pragul conştiinţei, în subconştientul care nu poate fi limpezit, se ajunge — pe alta — la o înnoire a lirismului în sensul adîncirii izvoarelor de inspi

raţie în forul conştientului care-i dictează poetului conduita în real. Spre sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului nostru, viziunea lumii moderne va impune şi în artă o lărgire a orizontului poetic. De o manieră generală, o conversiune la viaţă se efectuează la simbolişti, fie că ei cîntă bucuria, extazul, nostalgia altor zări, sau evocă imaginile unei vieţi exuberante, cîntă lumea modernă (Verhaeren etc.).

Acea orientare spre vis, spre stări lăuntrice, stări de halucinaţie, uneori sub influenţa drogurilor (haşiş, absint) care dau simţurilor noi tensiuni paroxistice, acea indefinită lume de mister care prin dereglarea tuturor simţurilor (dezorganizînd echilibrul psihofiziologic normai al personalităţii) conduce spiritul la „captarea unei alte realităţi transcotidiene"[26], — orientare conştientă spre ireal, abstract, artificial („paradisuri artificiale[41]) — apare dublată de o orientare de asemenea conştientă spre real, concret şi natural, care nu poate trece nesemna- lată. Cu atît mai mult cu cît, ţinînd de evoluţia generala a artei, ca o pîrghie a acesteia, duce la primenirea izvoarelor ei-

Poezia ■— între aceste extreme — devine astfel poezia legată de degajarea structurii psihice (a artei însăşi), o asemenea dejagare permiţînd integrarea lucidă in psihic, cît şi angajarea în real...

Asistăm, de astădată, la o înaltă sinteză a două direcţii opuse, în opera unui Rainer Maria Rilke sau Hugo Hoffmansthal. în *Cartea orelor,* Rilke pare că încearcă să înfăţişeze imaginea unei lumi obiective, voind să exprime în poezie „acea unitate dintre viaţa lăuntrică si cea exterioară care constituie, după opinia lui, fundajmentul oricărei creaţii de artă" [21]. S-a şi spus că Rilke „izbutea pe deplin să armonizeze viziunile lăuntrice cu cele exterioare. De la viaţa ca vis, viaţa „străină şi îndepărtată" şi oscilaţia între viaţă şi vis din *Poezii timpurii,* poetul face din poezia sa „modalitatea de valo-

[2,1] ion Biberi, *Poezia ca mod de existenţă,* EPL, Bucureşti, 1068, p. 235.

[27] Dan Grigorescu, *Direcţii în poezia secolului XX,* Editura Eminescu, Bucureşti, p. 34.

î'ilicarc şi do intîlnire însă a celor două feluri de experienţă şi de cunoaştere spre a căror unificare Rilke începe, treptat, să tindă[11]. [26] Un proces de cunoaştere, pe <Mre-l întreprinde simultan cu privire la lume şi la sine, îl pune în contact cu lucrurile („a asculta cîntecul lucrurilor înseamnă a avea acces la esenţe[11]). S-a putut vorbi, astfel, la Rilke, de „această miraculoasă consonanţă, re-simţită ca o îndatorire esenţială, de comuniune cu toate straturile lumii atît de vaste, cu întregul vieţii din care el însuşi însemna o parte'[1]. -[9]

înrudirea cu lucrurile, uneori identificarea cu ele, pe care poezia n-o mai atinsese pînă acum, atinge cu poeţi ca Rainer Maria RilKe culmi incontestabile. Prin înrudirea cu lucrurile, înălţarea cu simţurile spre cer prin intermediul naturii, o familiarizare, o identificare cu natura şi elementele ei, misteriosul flux al vieţii, lucrurile lumii reuobîndesc fiinţa adevărată în cadrul noului univers pe care el îl identifică. Poetul dispune de noi antene, mai fine, care-l pun în contact cu tot ce există. Poetul se simte piatră, suflet de floare, prin el respiră natura, suferinţa omenească şi frumuseţea, in *Poeme noi.* Acel mult dorit *dincolo* devine accesibil in *Ultimele poezii.* Poetul asimilează deci realitatea obiectivă pînă acolo unde ea devine parte din el...

Hugo von Hofmannsthal dezvoltă în mod analog, în *Balada vieţii exterioare,* relaţia dintre viaţă şi artă, viaţă şi vis. întreaga natură, existenţa în genere comunică sensul vieţii ; misterul lumii. După revelaţiile unei lumi necunoscute, a unei realităţi transcendente, spre care aspiră Baudelaire şi Rimbaud, revelaţia acestei lumi curente, a realităţii imanente îşi află — la simbolişti — expresia ei. Şi — ceea ce ne interesează aici, ca principiu final — ei nu consideră lumea ca un obiect în afara lor, ci o privesc oglindită în suflet. Lirismul lor nu are un caracter descriptiv, el redă esenţa lucruri-

[28] Vladimir Streinu, *Poezie şi poeţi români,* Editura Mi nerva, Bucureşti, 1983, p. 59.

[fl] Zoe Dumitrescu-Bu.şulenga, *Itinerarii prin cultură.* Editura Eminescu, Bucureşti, 1982, p. 311—312.

lor, pe o linie anunţată de Baudelaire. Descifrînd „corespondenţele[11], artistul le descoperă mai ales pe cele care există între lume şi el.

Şi în simbolismul francez, două lumi diferite, natura şi sufletul omenesc coincid. Intre microcosm şi macrocosm „există un intermediar, un limbaj comun, care le permite să se reveleze unul altuia şi să se recunoască : limbajul simbolurilor. La ce poate sluji natura, dacă nu la a oferi sufletului posibilitatea de-a se manifesta ? La capătul meditaţiei i se va dezvălui poetului tenebroasa şi profunda unitate"... O mutaţie, un schimb, aşadar, între vis şi realitate, care singură poate autoriza fuziunea imediată ,.a inferiorităţii şi evenimentului", apare şi la simboliştii francezi, mai ales Jules Laforgue, Gusta ve Kahn, Francis Jammes etc. Realitatea obiectivă pătrunde in opera lor. Ineît a afirma că „toţi oamenii aceştia au visat să evadeze din lumea exterioară'[1] şi —- ncuzind dispreţul lor faţă de realitate — a spune ca „simbolismul este în esenţa sa o artă nerealistă* — e a-l limita, într-un sens, a-i reduce valenţele, a-i îngusta profiiul...

Aici nu este vorba de un refuz şi de o neacceptare în sine a realităţii obiective, cum s-a spus adesea, ci de o intenţionalitate artistică şi expresivă întemeiată pe o sondare a realităţii interioare, a eului intim care devine, în substanţa sa, obiect al artei. Dar eul liric personificat, nervul viu al operei, e aici concentrarea tuturor relaţiilor obiective, adesea, în forul intim al poetului. într-un univers integral în care lumea reală îmbrăţişează irealul (deja *Corespondenţele* lui Baudelaire su- gerînd unitatea lumii interioare cu cea exterioară, mai exact, a lumii sensibile cu lumea inteligibilă), nu e vorba „numai de a îndepărta lumea" în profitul reprezentării poetice. Simbolismul vrea să descopere şi face să se descopere, în final, o lume mai adevărată (dacă nu mai reală) decît aceea în care trăim. într-un fel oarecare, mesajul durabil pe care I-au adus simboliştii era că „atitudinea poetică nu e numai afectivă, ci e totodată afectivă si cognitivă[14] (Guy Michaud). Cunoaşterea care pleacă de la intuiţie, mai mult decît din raţionament

(pe accst plan filosofia bergsoniană constituie ,,un izvor esenţial al simbolismului european[14 30)], această *cunoaştere* va fi aceea pe care o va afecta poeziei simbolismul.

Nii toţi simboliştii îşi propun acest ţel, dar cunoaşterea este un ţel al simbolismului, de la Rimbaud (în concepţia sa, poetul va defini cantitatea de necunoscut ce freamătă în sufletul universal al epocii sale) pînă Ia Mallarme. Diferă doar căile spre acest ţel. Intervine, cert, noua gindire a epocii, care modifică optica. în a doua jumătate a secolului al XIX-lea spirit şi materie, esenţă şi aparenţă sînt separate. Substanţele se divid în două clase : 1) minte, suflet (substanţă gînditoare) şi 2) corp, materie (substanţă extinsă). Această diviziune se surpă spre sfîrşitul secolului. Raţiunile care fac să numim „această[14] lume o lume a aparenţelor dovedesc dimpotrivă realitatea ei, va spune Nietzsche. O altă realitate este absolut nedemonstrabilă. A vorbi de altă lume decît aceasta n-are nici un sens. A separa lumea într-o lume „reală[44] şi o lume a „aparenţelor[44] nu e decît. o sugestie a *decadenţei.* Şi, cum spunea Nietzsche, „faptul că artistul pune mai presus aparenţa decît realitatea nu este o obiecţie împotriva acestei propoziţii*[4]

Spre sfîrşitul secolului o tendinţă monistă, care îngăduie fiinţei umane să se cufunde în absolut, în evoluţia (devenirea) universală şi — implicit — în realul contingent, se resimte în simbolism. „Sensul vieţii profunde a spiritului, o anumită intuiţie a misterului şi esenţei fenomenelor — cel puţin în Franţa — se constată de cele mai de multe ori la originea activităţii poeţilor din generaţia de la 1885[44]. [1,2] Reînnoirea surselor lirice — pe această linie — „prin investigarea unor zone sufleteşti ascunse, constituie, în cadrul simbolismului, o trăsătură remarcabilă[44].[33] Teatrul simbolist intra cu Maeterlinck în tainele existenţei umane. Primele sale

[in] Lidia Bote, *op. cit.,* p. 269.

[Jl] Georges Pascal, *Les grands teztes de la philosophie,* Paris. 1974, p. 208.

Marcel Raymond, *op. cit.,* p. 101.

[33] Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918,* Editura Junimea, Iaşi, 1970, p. 168.

opere tind să exprime viaţa profundă a omului în luptă cu forţele necunoscute ale destinului său, „puterile necunoscute care conduc lumea[11] şi care „noi simţim că apasă asupra vieţii noastre[14]. Drama interioară a personajelor e, însă, legată aci de fenomenele atmosferice, constante şi sublime corespondenţe, extraordinare raporturi între suflete şi astre, între lucruri şi fiinţe, care extind enorm cadrul investigaţiei. Simboliştii au lărgit tematica poeziei, romanului şi dramei prin investigarea unor zone de viaţă neexplorate pînă atunci sau prin asimilarea celor cunoscute cu sensuri noi. De aci, în raport cu parnasianismul, un inventar mai bogat al realităţii, care include — ca material de inspiraţie — oraşul şi viaţa modernă, uneori cuceririle ştiinţei. Alături de fuga de aspectele detestabile ale realităţii, dorinţa lor de evadare dintr-o lume „urîtă“ şi poezia dezolării deci la simbolişti, o poezie a cetăţii, poezia luptei, a dragostei de viaţă. Incît, cum observa Eugen Ionescu, „nu se poate tăgădui că — în raport cu romanticii — ei au reprezentat un progres în poezie prin introducerea de teme noi, prin introducerea de noi orizonturi". Dar aceasta au făcut-o in mod conştient; temele generale, ca iubirea, moartea etc. sînt la simbolişti mult mai adîneite. Poezia lor este mai vie, mai autentică, fiindcă

— observa scriitorul -— „cu cît poezia este expresia unei trăiri interioare, în care realităţile clare apar alături de cele obscure, cu atît ea sporeşte în valoare.[44] Ceea ce ar privi, aici, arta în genere.

## IMPRESIONISMUL

### O schimbare de optică

Paralel, pînă la un punct, simbolismului şi echivalent, într-un sens, acestui curent ce îngloba sub egida unei mişcări literare intre 1891—1897 şi pictori grupaţi sub emblema de „pictori impresionişti şi simbolişti", impresionismul se contura încă în anii de cristalizare a naturalismului. Pictori ca Manet, Degas, Renoir ş.a., îşi incep activitatea ca pictori naturalişti. Dorind să creeze o artă nouă, îndreptată spre realitatea vie, ei studiau pe Courbet. Apărătorul lor, Emile Zola, spera să vadă în opera tinerilor ,,impresionişti", cum se vor numi mai tîrziu, tablourile tot atît de adevărate şi largi ale vieţii înconjurătoare, pe care el le oferea în romanele sale. ]n diverse articole, îi numea pe Manet şi pe amicii săi ^artişti contemporani prevestitorii şcolii naturaliste, care vor reînnoi arta"... De fapt, în anii '60 operele pictorilor Manet, Renoir, Monet, Degas etc. n-au încă un caracter impresionist pronunţat categoric. Numai după Comuna din Paris, în anii reacţiunii ce i-au urmat, în opera lui Manet şi a amicilor săi încep să apară principiile fundamentale ale artei impresioniste. Deşi, s-a spus, *Olympia* (celebra pînză a lui Manet. expusă în 1863) „corespunde *Florilor răului* a lui Baudelaire", Manet era aici încă un naturalist, dar nu în modul plebeian al lui Courbet, ci în acel monden-parizian.

Termenul ele *impresionism* se impune abia în 1874, la prima expoziţie de grup a artiştilor Monet, Renoir, ('ezanne, Pissarro, Sisley, Degas, după numele tabloului lui Monet *Impression, Soleil levant (Impresie, Răsărit de soare),* care anunţă noul curent.

O direcţie artistică determinată, impresionismul schimbă cu totul principiile de reprezentare a picturii. Şi, deşi s-a spus că pictura impresioniştilor nu se sprijină pe un program adoptat în comun sau pe o concepţie estetică, şi „impresionismul nu e o şcoală, ci o nouă atitudine a artiştilor în faţa naturii“ [1] —■ prin însăşi această atitudine — impresionismul a creat o nouă viziune a naturii, a luminii şi, prin urmare, o nouă sensibilitate. Contemplaţia „impresionistă[a] a naturii, evocarea ei şi transpoziţia subsecventă a emoţiei directe sau a emoţiei rememorate într-un tablou care „nu mai e reprezentarea naturii, ci supravieţuirea ei, metamorfoza ei într-o creaţie autonomă, impregnată de lecţia şi de emoţia primite în contact cu natura“ [2] — distinge impresionismul in esenţa sa.

Cercetînd prin ce se deosebeşte acest, curent de trecutul imediat, istoricii artei constată că „el reprezintă o continuare şi în aceeaşi măsură o corectare a ţelurilor urmărite de realişti... Realiştii consideră că artistul trebuie să reprezinte orice subiect, căci toate au aceeaşi demnitate. Aceste criterii sînt valabile, într-o oarecare măsură, şi pentru impresionişti. Renoir şi Pissarro se numără, de altfel, la începutul carierei lor, printre realişti. Impresioniştii îşi însuşesc deviza panieistă a lui Blake : tot ce are viaţă e sfînt... Tocmai prin faptul că ei vor să descopere «viaţă» nu numai în cuprinsul lumii obiectuale, ci să o extindă şi asupra domeniilor inter- cbiectuale, cum ar fi spaţiul, atmosfera şi lumina, impresioniştii se distanţează, într-un punct esenţial, de concepţia pozitivistă a realiştilor. Aceştia urmăresc să dea o imagine cît mai cuprinzătoare a realităţii palpabile, voind să furnizeze date sigure cu privire la alcătuirea materială a acestei realităţi. Altfel procedează impresioniştii...

[1] Francois Mathieu, *Les impressionistes,* Paris, 1959, p. 3sq.
[2] Marcel Brion, *Ari ahstrait,* Faris, 1050, p. 202.

In faţa materialităţii dure, palpabile, a lumii perceptibile, impresioniştii nu vor să redea ceea ce ie mijloceşte propria experienţă bazată pe obişnuinţă, ci să transpună pe pînză ceea ce cuprinde actul spontan, necălăuzit de conştiinţă, al percepţiei vizuale, o «impresie» a lumii; deci o imagine de început, originară, cît mai pură şi mai nemijlocită'[4]

Izvor al artei rămîne, deci, natura şi aici. A reda în mod nemijlocit impresia naturii ca apariţie colorată e obiectivul acestor artişti. Mai ales pictori în *plein-air* pictează şi ei aceleaşi lucruri ca şi realiştii, adică natura familiară şi, la ocazie, fiinţe care le sînt aproape ; dar în timp ce realiştii sînt mai ales pictori ai pămîntului, ei sînt adesea pictori ai apei, element propriu avîntului căutărilor lor. în maniera de a-şi determina subiectele, ei urmează practica realiştilor, plantînd şevaletul fără o idee preconceptă. Tabloul păstrează totuşi o alură spontană, fiindcă, dînd la o parte toate convenţiile, „ei se voiau de o totală sinceritate în faţa spectacolelor naturii şi vieţii. Spre deosebire de pictorii academişti, ei nu se îngrijeau, intr-adevăr, de a reproduce obiectele aşa cum sînt ele în culoarea lor reală —■ ceea ce se numeşte «tonul local» —, ci aşa cum se prezintă ochiului, adică modificate de lumină şi aceasta în toată frăgezimea şi toată spontaneitatea primei senzaţii vizuale* Ei rupeau mai puţin decît se credea cu trecutul. Cum scria criticul Albert Aurier : scopul vizat este încă imitaţia materiei, poate nu în forma şi culoarea sa proprie, ci în culoarea sa percepută şi în forma sa percepută... Impresionismul continuă în acest sens realismul („chiar dacă îşi caută justificarea în insuficienţele realismului pictural"), pentru că el încearcă a reda realitatea familiară in maniera cea mai directă şi, dacă priveşte mai ales natura, nu neglijează totuşi omul. Apoi, „imaginea pe care o dau impresioniştii asupra realităţii e bazată, ca şi aceea a realişti-lor, pe observaţia directă şi atentă : arta lor este o artă a

[3] Werner Hoffmann, *Fundamentele artei moderne,* voi. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 209—210.

[4] Henri Perruehot, *L'art moderne ă travers le monde,* Paris, 1963, p. 22.

senzaţiei, în care ochiul înregistrează — s-ar putea spune, cu ingenuitate — ceea ce vede şi transcrie imediat pe pînză ; şi pentru a fi siguri de captarea exactă a acestor senzaţii, impresioniştii — ca şi realiştii dar mai sistematic decît ei — pictează pe motiv. Comportarea impresioniştilor reprezintă, în fapt. o accentuare a aceleia a realiştilor ; ei împing analiza datelor sensibile cu o acuitate mai mare şi ajung astfel a da unele imagini ale realităţii uneori insolite uiminciu-i pe contemporani...[11] '.

Intervine însă o schimbare de optică, decisivă ■—• într-un sens — în istoria artei. Pe la 1870 i-ezultatele unor cercetări ştiinţifice dovedind că în general culorile sint un complex de vibraţii ale undelor luminoase, şi că ceea ce impresionează ochiul e rezultatul unei sinteze a multiplelor elemente care compun culorile, pictorii noii şcoli

– aşa-numiţii impresionişti — în frunte cu Monet, au căutat să redea pe pinzele lor această complexitate de nuanţe, această mobilitate de tonuri care rezultă din juxtapunerea culorilor şi lumina vibrantă ce animează natura întreagă.

Introducînd astfel în arta lor o mai mare putere de analiză şi mai multă spontaneitate, ei se smulg de sub tirania formulelor academice, în numele libertăţii artistice şi, *cum* scria Jules Laforgue, „unde academismul nu vede decît desenul exterior închizînd un model, impresionistul vede realele lunii vii ; el vede şi redă natura aşa cum este, adică în vibraţiuni colorate. Nu mai există model izolat, totul e o simfonie care e viaţa vie şi variată ca şi în muzica lui Wagner. Acesta e principiul şcolii impresioniste *plein-air*".

Acest principiu se confirmă în pictură, deşi —- scria Jules Laforgue — „el a fost nesistematic, dar genial aplicat în poezie şi în roman la noi". Un tablou impresionist nu mai dă linii precise, contururi meticulos desenate, ci o varietate de tonuri, un complex de motive optice. Pictorul impresionist este, de fapt, în mod esenţial un ochi. El nu caută să recompună natura printr-o operaţie intelectuală ; el vrea numai să-i fixeze mişcările şi schimbă-

[5] Rene .Tullian, *Le mouvement des arts du romantisme au symbr/isîiie,* Paris, 1979, p. 337—338.

toarelr i'i aparenţe. Astfel „oglindirile şi irizările luminii pe apele nurilor, printre frunzişuri, fumegări, aburi sau brume contează printre subiectele de predilecţie, ca şi scenelc de mişcare (curse de cai, dansuri etc.)“ [c].

Acest nou punct de vedere, dueînd la stabilirea unei noi palete şi la executarea unei noi tehnici pentru a capta jocul fluid al luminii, identifică ţinta spre care converg impresionişlii. Ei îşi propun să fixeze impresiile pe care le oferă natura la un moment dat, prin intermediul unei picturi rapide care poate da iluzia realităţii. Ei ajung la convingerea că trebuie să-şi făurească o tehnică prin care să se exprime mai repede decit pînă atunci. Astfel îşi creează un ştii rapid, vioi, spontan amintind un principiu al lui Delacroix, după care un adevărat pictor trebuie să ajungă la o asemenea dexteritate, îneît să poată schiţa un om care ar cădea de la etajul al patrulea, mai înainte ca să ajungă la pămînt.

Astfel, impresionişlii, care aparţin unei generaţii mai tinere a realiştilor, reprezintă un nou avatar al acestei tradiţii realiste ce s-a format în umbra romantismului şi a căpătat în cursul secolului o importanţă crescîndă; această continuitate se confirmă chiar în facilitatea cu care mulţi pictori, ce au lucrat multă vreme într-un spirit realist, adoptă mai mult sau mai puţin, la un moment dat. viziunea şi practica impresionistă.

Dar ei par a dezvolta idealul artistic al realismului numai în aparenţă. Temele lor vin în suita celor realiste, dar ei insistă asupra aspectelor fluide şi tranzitorii (ape, figuri în mişcare). Vizînd fugarul şi nu permanentul, urmărind mirajele sclipitoare ale luminii, feeriile atmosferice, ei renunţă la expresia spaţiului şi a volumului. Se îndepărtează astfel de realişti prin modul de a privi aceste teme ; chiar dacă unii — mai ales Monet şi Degas — se interesează de semnificaţia reprezentativă a manifestărilor modernităţii, ei văd mai ales în subiectele pe care le aleg ocazia do^a exprima o anumită viziune a lumii exterioare : realitatea esenţială a ceea ce rezidă în lumină — raporturile luminii cu forma şi culoarea constituie obiec

[c] Henri Perruchot, *op. cil.,* p. 22—23.

tul muncii lor în pictură[7]. Ei pleacă de la ideea (şi constatarea) că realitatea îşi schimbă în continuu înfăţişarea. Natura se află în perpetuă schimbare, iar această schimbare depinde în primul rînd de lumină, care — la rindul ei — variază cu anotimpul, cu ora zilei, cu faptul dacă cerul e limpede sau acoperit, dacă bate vîntul sau clacă atmosfera este liniştită, chiar cu cel mai mic nor care ar întuneca în mod trecător faţa soarelui. O claie de lin, deşi păstrează aceeaşi formă — culorile, lumina şi umbrele ei sînt diferite. Culoarea depinde în fond de lumină. Lumina care luceşte pe crupa unui cal negru poate să apară albastră, într-o anume clipă. De asemenea umbra ; culorile ei variază de la o clipă la alta, — e o nuanţă a unei culori, ea însăşi culoare. Analizînd lumina în elementele ei colorate, înlocuind albul şi negrul prin culorile prismei, artistul oferă iluzia luminii reale. Ceea ce-i interesează astfel pe impresionişti, în primul rînd, este lumina. Personajul principal în orice tablou, şişunea Manet, este lumina. Redarea luminii prin culoare e nou- latea pe care Manet o aduce veacului său[8]. Monet continuă aceeaşi cale. Interesul său pentru lumină ia aspectul unei obsesii. El pictează astfel 15 tablouri ale aceleiaşi căpiţe de fîn, şi de fiecare dată culoarea şi efectele de lumină sînt altele. El pictează 20 de tablouri cu faţada unei catedrale din Franţa în) diferite ore aie zilei, şi aceste tablouri sînt diferite.

La fel procedează impresioniştii în genere. Pictînd lucrurile cum le vedeau (nu aşa cum sînt, ci cum par că sînt) — „pictorii impresionişti prind a nota aparenţele, dar ei sînt sensibili la viaţa schimbătoare a lucrurilor, spre deosebire de realişti care au din contră sentimentul permanenţei lor; viziunea lor asupra realităţii e deci fugitivă şi discontinuă ; ea se forţează a urma manifestările mişcării care animă materia ; ei caută a nota senza-ţiile pe care le încearcă cel mai imediat şi mai direct posibil“ [9].

[7] Rene Jullian, op. *cit.,* p. 367—368.

[8] Joseph-Emile Muller, *Pictura modernă, I, De la Manet la neoimpresionişti.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1967, p. 13.

[9] Rene Jullian, *op. cit.,* p. 404.

I'unind la baza realităţii senzaţia, arta impresionistă se hrănea clin nuanţe, cerîncl „reproducerea nuanţată a realităţii, aşa cum aceasta se înfăţişează simţuri! or " (L. Blaga). Redarea impresiei de moment, a senzaţiei efemere a artistului, urmărind să reprezinte efectul mai mult sau mai puţin pronunţat produs de acţiunea obiectelor exterioare asupra organelor sale de simţ, în efortul său de a picta, cum scria Proust, „ceea ce el vede şi nu ceea ce ştie", — duce la o nouă viziune a naturii, căreia apariţia fotografiei îi dădea un nou impuls şi o justificare cel puţin teoretică ; senzaţii extrem de diferenţiale în faţa ei dovedind că imitaţia obiectivă a naturii nu reprezintă cadre eterne şi necesare pentru artele plastice. Arta este o imitaţie a impresiilor noastre despre natură, căci noi ştim că aceasta e un produs a doi factori, natura şi disponibilitatea percepţiei noastre. Lumea exterioară nu se proiectează de la sine pe pînză, ci e percepută prin intermediul impresiei, prin sufletul viu, sensibil al artistului şi apoi transpusă în tablou c.11 o mînă perfect exersată, cu un gust selectiv.

De aici un nou aspect al impresionismului, care priveşte condiţia artistului, prezenţa sa în arta impresionistă, ca mobil şi — într-un sens — sursă a ei. Cine compară *Coasta in apropiere de Honfleur* de Bazîlle şi *Coasta in apropiere de Honfleur* de Monet (ambele din 1865) sau *La Grenouillere* a lui Monet şi *La Grenouillere* a lui Renoir (ambele din 1869), îşi poate da seama cum, în faţa aceluiaşi tablou al naturii, frunzele, apa, cerul, lumina şi umbra vibrează — în jocul pensulei din mîna artistului — potrivit ochiului şi inimii sale. Ce deosebire între *Grădina artistului la Argenteuil* (1873) a lui Monet şi *Monet piclindu-şi grădina* (acelaşi an) de Renoir ! E un alt suflet în spatele fiecărui tablou, altă bătaie de inimă. De asemenea, *Stradă din Pontoise* de Cezanne şi *Stradă din Pontoise* de Pissarro surprind acelaşi motiv simultan (iarna 1873). In aceeaşi stradă respiră însă din case, din geamuri, din neaua povîrnilă pe ele, din crengi desfrunzite, de pe acoperişurile înecate în zăpezi un alt aer, alt suflet, altă vibraţie interioară. Sau *Baltă cu raţe* a lui Renoir şi *Balta cu raţe* a lui Monet : în frunze, în valuri,

in vadul apei, în mişcarea interioară a luminii, a culorii
– este un alt ochi, un alt suflet dincolo de toate, în fiecare tablou. Impresia este alta, alt joc al senzaţiilor, altă energie spirituală — expresia intimă a unui alt om...

### Impresionismul în diferitele arte

Precedat de plem-azr-işti şi peisagiştii englezi (îndeosebi Constable şi Turner) care impun observarea nuanţată a fenomenelor naturii, impresionismul propune o altă viziune „naturală[11] decît cea acceptată. încă in 1845 l'Yomentin scria în *Salonul* său : „Natura să fie pentru voi un prilej de a simţi, de a visa, de a medita şi de a inventa. Studiaţi procedeele în operele maeştrilor, adevărul în natură, nu căutaţi însă decît în voi înşivă imaginea înnăscută a frumosului şi a inspiraţiei...[11].

A nu imita servil, ci a picta ceea ce vezi şi simţi singur în faţa naturii, a-ţi fixa viziunea personală pe pînză într-o formă adecvată care comunică în acelaşi timp propria ta impresie, emoţia ta în faţa naturii — devine un principiu unanim acceptat de impresionişti. Această voinţă de creaţie care condamnă conformismul steril imitativ şi face apel la experienţa personală a artistului, îi uneşte pe toţi. Să pictezi generos şi fără ezitări, căci e preferabil să nu lipsească impresia, emoţia primă ! Nici o timiditate în faţa naturii ! Trebuie să îndrăzneşti chiar cu riscul de a comite greşeli !Nu trebuie să ai decît un maestru : natura. Ea e aceea pe care trebuie s-o consulţi totdeauna. Dar trebuie să cauţi natura care convine temperamentului tău, cum spunea Pissarro. „Arta este un colţ al naturii văzut printr-un temperament[11], spunea şi Zola, apropiindu-se de înţelegerea impresionistă a picturii. In acest sens, pictorul este interpretul celor ce există. „Imi- tînd[11] natura aşa cum se prezintă ea în ochii artistului, el nu copiază, nu imită natura, se imită pe sine ; dă ceea ce vede, şi dacă nu vede nimic esenţial, dă lucruri banale. ,,Pictorul îşi poartă tabloul in el însuşi şi, între natură şi el, p[5]nza serveşte de intermediar. Chiar dacă s-ar sili săi reprezinte o vedere exectă, gîndirea sa personală, emoţia sa nu va înceta de a fi sensibilă şi din acest motiv : dacă

e trist, va întuneca natura cea mai surîzătoare ; dacă e vesel, va şti să găsească flori în ariditatea cea mai nisipoasă ; sufletul său şi-i va picta de-a lungul unei vederi a pădurii, a unui lac, a unui munte[u]. (Th. Gautier).

Se impune aici — efect al unei optici romantice — natura ca „stare de suflet" *(etat d'âme),* pe o linie anunţată încă în prima jumătate a secolului al XlX-lea în ?coala de la Barbizon. Acolo, natura avînd „sufletul* ei, care se exprima prin acela al artistului, acest suflet al naturii varia şi se multiplica în atîtea suflete cîti artişti o contemplau. Peisajul maeştrilor de la 1830, al lui Paul Huet, al lui Dupre, al lui Corot, al lui Th. Rousseau, al lui Millet nu mai e peisajul exact al olandezilor. Şi acest suflet, al lucrurilor e „sufletul blînd şi surîzător al lui Corot, care aude păsările făcîndu-şi rugăciunea de seară ; ■ sufletul arzător, creator şi învolburat din pădurile lui Th. Rousseau, care într-un stejar pune imensa voinţă de viaţă, aspiraţia spre a fi în marea luptă a forţelor contrare ; e sufletul aspru, laborios şi rustic din cîmpia lui Millet, care munceşte, care lucrează cu omul, care împărtăşeşte munca sa trudnică.[10].

Acest suflet al lucrurilor — nu rezultatul unei căutări sistematice ci reflex al unor trăiri spontane — transpare şi în opera impresionişţilor. Ei vor o artă îndreptată spre realitatea vie ; dar realitatea — aşa cum apare simţurilor şi sensibilităţii lor — reprezintă aparenţa realităţii trecută prin filtrul emotiv al artistului. Realitatea obiectivă a lumii e un punct de la care pleacă artistul pentru a reda sentimente, emoţii, stări sufleteşti — impresia, trăirea sa spontană în faţa naturii. Un pas înainte spre realitate înseamnă, în concepţia lor, a supune in întregime lumea aparenţelor acestei trăiri, deci vieţii interioare a artistului. Fiecare formă e posedată de o viaţă interioară, care o domină şi această viaţă e adevăratul conţinut al tabloului. „Peisajul intim" al lui Corot îl regăsim în pînzele lui Monet *(Nuferii),* în *Plajele* lui Renoir, în *Primăvara* lui Pissarro, *Grădinile* lui Degas, sau *Stejarul* lui Andreescu, la noi. Gravitatea paletei sale e

[10] G. Seailles, *L'origine et Ies destinees de l'art,* Paris, 1925, p. 156.

însăşi gravitatea artistului. Sobrietatea temelor lui e măsura temperamentului său viguros şi profund. Pasiunea cu care privea cîmpiile, pădurile, cerul, apele noastre i'ta pasiunea omului regăsit printre ele.

Supunerea artistului faţă de natură însemna — în l'oad — supunerea ei viziunii sale, cufundarea auîncă şi completă a artistului în însăşi „impresia[11] ce i-o oferă. Impresionistii, s-a spus, descoperiseră aerul, lumina, atmosfera şi soarele, „unicul izvor creator al culorilor, care prin lumina sa învăluie toate obiectele şi ie prezintă in licoare oră a zilei în alt colorit[11] (Mauclair). Ei vedeau obiectele filtrate prin nenumărate elemente care freamătă în acest fluid vibrant, totul strecurat prin propria lor fiinţă şi prin aerul îmbibat de soarele în care lucrează... Pictura trecînd prin propria simţire, a fi impresionist însemna „să nu pictezi cum pictează alţii[11] (Irving Slone). Să pictezi *cum* simţi tu, *ceea ce* simţi tu ; însemna, în fine, o nouă explozie în numele originalităţii, însemna regenerarea paletei prin încorporarea unui spaţiu pictural nou, a unui teritoriu ignorat pînă atunci.

Nu numai pictura cunoaşte acest reviriment. Pictura joacă în formarea curentului realist un rol director şi ea păstrează de-a lungul dezvoltării sale un loc important. Pentru impresionism, rolul picturii e încă primordial Căci curentul impresionist este şi rămîne în esenţă pictural. Ca reflex al unei anumite concepţii despre viaţă şi, evident, despre artă, impresionismul se impune însă nu numai în pictură. îl găsim în arhitectură şi artele decorative, în sculptură, muzică şi literatură, chiar în cinema, in orice domeniu — pictură, muzică etc. — artistul „se deschide cu disponibilitate incitaţiilor lumii exterioare, înregistrează ceea ce vede, ceea ce atinge sau ceea ce aude şi se lasă dus *(emporte)* în mişcarea fără sfirşit a lucrurilor [u], împins, am spune, de acelaşi elan.

în literatură, fraţii Goncourt au meritul de a fi fost precursori şi de a fi chiar practicat impresionismul înainte de pictori : „Ei refuză regularitatea frazei şi continuitatea descripţiilor şi a analizelor, pentru că ei vor ca

[11] Rene Jullian, op. *cit.,* **p.** 335.

scrisul lor să traducă fidel profunzimea detaliilor pitoreşti şi schimbările perpetue ale lucrurilor vieţii. *Jurnalul* lor, început în 1851, romanele lor publicate în anii *'60* inaugurează un stil original şi inedit, perfcct adaptat obiectului, care e de a traduce impresii directe, notaţii imediate, lăsîndu-le toată frăgezimea şi spontaneitatea lor".

La fraţii Goneourt, la Huysmans, dar mai ales la prozatori ca Loti, la poeţi ca Verlaine, Mallarme, Rimbaud, privind o orientare profundă a viziunii şi a sentimentului, analiştii descoperă „o anumită calitate a stilului care rezidă în risipirea notaţiilor, fluturarea cuvintelor, sclipirea frazei*, interes pentru nuanţe, atmosferă, fluiditatea senzaţiilor, modalitate (în fond neoromantică) impresionistă de zugrăvire a realităţii prin notaţia vie, rapidă a unor stări sufleteşti — senzaţii, impresii, stări emotive — resimţite de artist în semnificaţia lor imediată, directă.

Debussy, Ravel, Roussel şi Schmidt — în muzică — tind să transpună în sunete stări sufleteşti, sentimente fluide, evanescente, peisaje excelînd prin forţa de sugestie lirică. Se tinde şi aici spre o expresie mai reţinută, discretă, interiorizată şi subtilă... Deşi Debussy a refuzat totdeauna calificarea de impresionist, şi impresionismul nu poate revendica ansamblul muzicii sale, căci nu e prezent în toate operele lui şi nu e fără îndoială elementul fundamental al artei sale (de altfel, momentul în care el compune primele sale opere e cel în care impresionismul pictural se dezagrega), o sursă importantă a inspiraţiei sale se găseşte în natură, de la Preludiul la *După-amiaza unui faun* (1894) la *Marea* (1905) şi la operele ce vor urma; chiar dacă intenţiile muzicianului nu sînt esenţial descriptive, există totuşi strînse legături între muzică şi amintirea impresiilor resimţite în faţa naturii. Dacă Debussy nu e nici primul nici ultimul muzician care transcrie în muzică senzaţii vizuale sau auditive încercate în prezenţa naturii, insistenţa cu care el se dedă acestei lucrări ne face evident să ne gîndim la primatul pe care pictorii impresionist! îl dau peisajului. Şi, cum s-a observat, nu numai teoretic, Debussy se pronunţă pentru o muzică izvorîtă din contactul intim al artistu

lui ea natura. Muzica sa redă adecvat mişcarea apelor, joc- ; valurilor iscat dc vînturile care se schimbă, asfinţi tul soarelui. Apelînd la „cartea naturii[11] — o carte insuficient folosită de muzicieni — în concepţia sa, „muzica este mai apropiată de natură decît orice. Numai muzicienii au privilegiul de a putea simţi poezia nopţii şi a zilei, a pămîntului şi a cerului, ele a recrea atmosfera şi ritmv.l măreţului freamăt al naturii[11]. S-a şi spus că aproape întreaga creaţie a lui Debussy este o seducătoare imagine a naturii, a atmosferei şi ritmului măreţului ei freamăt. In preludiile şi nocturnele sale auzi adierea „vîntului de cîmpie[11], „dialogul vîntului cu marea[11], ..ce a văzut vîntul de apus[11], căderea frunzelor moarte, ...locul valurilor mării de dimineaţă pînă la amiază[11], „picăturile de ploaie ce cad peste grădini[11]. Debussy sugerează acel „halo[11] emotiv ele care sînt înconjurate urmele paşilor pe zăpadă, terasa în umbră, umbra arborilor, mişcarea domoală a norilor, seara înmiresmată de parfumul florilor, măreţul freamăt al naturii. El urmăreşte- *ă redea sufletul peisajului, atmosfera sa lirică, poezia pe care o respiră ; muzica sa e o „patetică autobiografie spirituală[11]. Şi, ca atare, impresionismul muzical, la un nivel formal (al tonalităţii instabile şi imprecise) îşi află reversul de fond : „Aceste particularităţi ale limbajului muzical nu sînt în general inflexiuni pur formale ; ele traduc, la Debussy, subtilele nelinişti ale unei sensi-bilităţi perpetuu în ascultare, care răspunde sensibilităţii perpetuu ti'eze a pictorilor[11 12].

în sculptură, Rodin adoptă aceeaşi poziţie. Sugerînd cu motive ale mişcării viaţa, vivacitatea ei, prin lumina fluidă, modelată în bronz, milita şi el pentru forme mai expresive, mai bogat nuanţate, mai vibrante de viaţă, simpatiza cu acele aspecte ale impresionismului care erau bazate pe „adevărul lăuntric[11], pe emoţia adîncă a artistului. La întrebarea : „în operele dv. nu evocaţi natura aşa cum o vedeţi ?", Rodin răspunde : „Ba da, aşa cum o văd" De acord că artistul nu vede însă natura aşa cum apare ea celor de rînd (fiindcă „emoţia lui îi destăinuie adevărurile lăuntrice, ascunse sub aparenţe[11]), el admite

[12] *Idem,* **p. 334.**

că „singurul pi'incipiu în artă este de a copia ceea ce vezi[14]. Omul de rîrad, deşi priveşte, nu vede. Artistul adevărat, însă, „veae", căci „ochiul său, unit cu sufletul, citeşte adânc în sufletul naturii[44]. In orice lucru şi în orice fiinţă ochiul său pătrunzător va desluşi „caracterul[44], adică adevărul lăuntric ; formele, culorile „traduc sentimente[44]. Artistul exprimă deci ceea ce simte : „Nu ezitaţi niciodată să exprimaţi ce simţiţi, chiar atunci cînd vă aflaţi în opoziţie cu ideile preponderente", spunea el, punând deci în prim plan emoţia artistului. „Esenţialul este să ai emoţii, să iubeşti, să nădăjduieşte. Făcând apei la om („să fii om înainte de a fi artist[1"]) — şi in concepţia sa — arta devine revelaţia unei conştiinţe, a spiritului. Artistul demn de acest, nume, ascultă spiritul răspunzând spiritului său. Arta exprimă „tot ce resimte geniul în faţa naturii[44]. Operele sale sînt „tresăriri ale sufletului[44 l:i], ca şi acelea ale marilor impresionişti.

Impresioniştii, în genere, dau o nouă importanţă senzaţiei, primei emoţii primite de artist şi transformată după temperamentul său, după impresia de **moment,** ca o tresărire a sufletului său în faţa naturii, a aspectelor ei exterioare.

Opunînd astfel artei de imitaţie o artă a sugestiei, al cărei concept îl preiau ele la Delacroix, de la marii spanioli Velâzquez şi Goya, peisagiştii englezi şi *plein*- cur-iştii. care au deschis noi posibilităţi în ce priveşte asimilarea atmosferică a naturii sau unele tehnici ce anunţă tehnica impresioniştilor (deşi iniţial impresioniştii nu fac altceva decît să transpună „impresia[41] despre obiectele reale şi lumea din jur, imitând senzaţiile produse de acestea pe retină, cu ajutorul culorii şi luminii create prin culoare), rup curînd convenţiile. Ei „nu reprezintă lumea în mod necondiţionat aşa cum *este* ci dimpotrivă, aşa cum îi *apare* artistului[44]. Ei „imită[44] natura aşa cum se prezintă ea în ochii artistului, în viziunea particulară a acestuia, in care funcţia luminii şi a variaţiilor sale devine adevăratul subiect al tabloului [ ]. O nouă interpretare a naturii —■ corespunzătoare

[13] Auguste Rodin, *Arta,* Bucureşti, **f.a..** p. 27.
[w] Maurice Serullaz. *J/impressionisme,* Paris, 1967, p. 3.

orientării generale a gîndirii care se exprimă mai ales prin filosofia bergsoniană (în care durata implică ideea unei derulări continue şi nedefinite şi sc opune fixului, determinatului, fragmentarului) îşi face loc deci prin impresionism.

Născut, propriu-zis, pentru a individualiza în pic- lurâ o şcoală cu caracteristici precise, ale cărei componente erau animate de aceeaşi voinţă stilistică, bazată tocmai pe impresie, în tendinţa de a fixa aspectele cele mai fugare ale realităţii (de aici cultul luminii etc.), impresionismul urmărea în fond zugrăvirea unor tablouri care să reflecte o viziune interioară asupra lumii, a naturii. Punînd la baza realităţii senzaţia, percepţia senzorială, (care o prinde în perpetua sa devenire, în instabilitatea sa), calitatea percepţiei şi maniera în care se concretizează sînt printre elementele cele mai impor- lante ale reînnoirii picturii impresioniste. Chiar la Monet natura înceta de a mai fi — în această optică — o realitate în sine. Ea devine sursa directă de senzaţii pure, în vie mişcare, şi nimic nu putea să reprezinte mai bine aceste senzaţii decît noua tehnică ce — în loc de a insista asupra detaliilor — reţinea impresia (lor) generală, în toată bogăţia şi amploarea ei de viaţă.

Dar, în acelaşi timp, dacă pentru a picta natura, care devine principala lor preocupare, iniţial impresioniştii vor lucra în plin aer, aşadar pe motiv, în faţa naturii, şi cît mai rapid posibil spre a surprinde impresia fugitivă a naturii pe pînzele lor. tot ceea ce e reflex fluid al vibraţiilor ei coloristice, curînd — prin Renoir si Degas, ca şi prin Monet — adoptînd noua optică, impresionişţii devin mai liberi, mai personali în faţa naturii : „Nu trebuie ca pictura să miroasă a model (deşi trebuie totuşi să se simtă natura)“ — spunea Renoir. ..Nu trebuie să pictezi după natură", spunea — şi mai categoric — Degas, explicîndu-i lui Mallarme : ,,Arta e falsul. Studiul naturii e o convenţie[11].

Dacă Pissarro, Monet, Sisley şi — pînă la un punct Cezanne însuşi — manifestă o „anume umilinţă" în faţa naturii, şi unele din lucrările lor îşi află un echivalent

în natură, confirmat fotografic [15], —■ în numele sincerităţii artistice, Pissarro pare să „brutalizeze natura[44], iar Bonnard considera, la un moment dat, „jenantă* prezenţa ei pentru pictor, atunci cînd pictează.

Ca o reacţie împotriva artei de sulon, academice, lipsite de viaţă, impresionismul a dat naştere, în contact cu naturq. unor opere de o frăgezime şi de o luminozitate şi colorit extraordinară. Focillon vedea aci o „întinerire a picturii[44], întinerire în ce priveşte atitudinea artistului creator în faţa vieţii şi obiectului care-l inspiră, întinerire în ce priveşte execuţia etc. Impresionistii erau siguri de a fi realizat un mare progres în reprezentarea naturii, după epoca maeştrilor lor. Nu se poate nega că ei vin cu o sensibilitate nouă, mai fină ; ei freamătă în faţa naturii, o iubesc, o înţeleg, işi exprimă senzaţiile cu sinceritate, chiar cu riscul de a încerca să respingă regulile unor tradiţii seculare. Pictura lor era, totuşi, mai clară, mai luminoasă, am zice mai caldă decît cea a înaintaşilor lor, poate chiar mai umană într-un sens anumit. Lumea exterioară dobîndeşte prin ei „imaginea cea mai tînără şi mai frumoasă sub care Europa a cunoscut-o vreodată[4]*.

Dar, in acelaşi timp, „ultimul stadiu al picturii vechi •şi herald al picturii prezente" (H. V. Leer) impresionismul, „ucenicul vrăjitor[4]*, degajîndu-se de „lestul datelor materiale[44] (cum nota Ptene Huyghe), işi pierde albia evoluţiei lui unitare. Noua şcoală, detaşînd viziunea de *consensus omnium,* oferind-o analizei implacabile şi personale a fiecărui artist (dacă „fiecare organism percepe în mod diferit acelaşi dat exterior[1]*) deschidea poarta variaţiilor subiective, derivînd din optica noii relaţii dintre artist şi natură.

Ideile impresionismului duc, astfel, la propria lui dezintegrare şi pictorii încep să caute — în pragul veacului nostru — noi formule. Una din primele care se ridică e aceea a neoimpresionismului.

[15] John Rewald, *Histoire de l'impressionisme,* Paris, 1967, p. 5.

## Neoimpresionismuf

Prin 1880 impresionismul trece printr-o criză. Deja apăruseră cele mai reprezentative lucrări impresioniste. Metoda impresionistă se epuizase şi cei mai buni exponenţi ai acestui curent — de pildă, Renoir — caută noi căi, independente şi personale.

Pe la 1895, dorind c artă mai liberă, o mai mare atenţie pentru culoare, un grup de tineri, în frunte cu Sir Josephin Peladan, pune bazele grupului „neoimpre- sioniştilor şi simboliştilor"[1], sub influenţa literaturii lui Verlaine, Mallarme şi Jean Moreas. Şefii acestei scoli sînt Toulouse-Lautrec si Gauguin. Principalii exponenţi sînt Seurat şi Signac (care în 1884 fonda grupul Artiştilor Independenţi). Termenul de neoimpresionism a apărut, probabil, ca o creaţie a lui Felix Feneon, cînd în 1886 Seurat a făcut senzaţie cu expunerea pînzei sale *Duminica la Grande Jatte* şi a rămas de atunci legat de numele acestui artist[1<(.

Deşi o reacţie împotriva impresionismului („S-a sfirşit cu percepţiile vagi, notate într-o manieră aproximativă, la cheremul unei trăsături de penel", cum spunea Signac), n.eojrnpresionişmu! e o deviere pe linia impresionismului. Exponenţii «ăi merg mai departe în direcţia inaugurată de impresionism. Artistul nu trebuie să se abată, să se îndepărteze de natură. Şi în concepţia lor, el aspii'ă a-i reda aspectul fundamental. Dar pentru ei — ca şi pentru impresionişti — acesta e aspectul senzorial al lumii, în care un rol cardinal îi revine luminii. „Aceşti pictori se vor impresionişti. dar ci caută a da un caracter mai riguros si mai sistematic cercetărilor asupra luminii ; demersul lor are o orientare ştiinţifică, căci se bazează pe cercetările conduse în domeniul opticii şi al psihologiei culorilor" [17].

De aici deosebirea dintre impresionişti mai vechi, „romantici" (cum îi. numea Pissarro), şi cei mai noi „orientaţi ştiinţific[1]', cei ce voiau să evadeze din dome

[16] Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne,* voi. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 220.

[17] Rene Jullian, *op. cit.,* p. 375.

niul nesigur ai inspiraţiei şi al instinctului şi să-şi întemeieze arta pe date pozitive, pe legi elaborate de fizicieni, căutînd în frunte cu Seurat, „principiile[11], ceea ce numea el „baza", în credinţa că-i pun la îndemînă mijloacele cu care îşi va depăşi criza şi că, mai mult, impresionismul devenind astfel raţional, „va ajunge cu siguranţă la înflorirea sa deplină[11]

Semnificativ atît în ce priveşte sesizarea „continuităţii genetice a artei[11], cît şi afirmarea unui nou raport între artă şi ştiinţă, neoimpresionismul impune însă o nouă tehnică şi — implicit — o nouă viziunie a tabloului, prin rigoarea imaginii artistice elaborate.

Aplicarea sistematică a principiilor opticii (Seurat e primul care are ideea de a aplica teoria ştiinţifică a culorilor descoperită de Chevreul — legea contrastelor simultane — punînd-o de acord cu experienţele lui Maxwell, Helmholtz şi Rood), folosirea culorilor primare şi a tonurilor fiecăreia dintre ele, duce la consecinţe in limbajul artistic şi în viziunea de ansamblu a tabloului : fragmentarea tuşei şi diviziunea sistematică a tonurilor prin tuşe mici şi juxtapuse (,,divizionism"). Ca urmare, neoimpresionismul, redus adesea la *pointillism,* procedeu prin care, cu ajutorul tuşelor separate, al punctelor *(points)* se realizează această „diviziune[1'], creează imagini din puncte colorate şi lasă ochiului să refacă ansamblul. Şi, deşi în execuţia tabloului, neoimpre- sioniştii analizează de aproape ceea ce percep şi prezintă, făcînd o deosebire sistematică între culoarea locală a obiectelor şi culoarea-lumină şi reacţiile uneia asupra celeilalte (reflexele de culoare ale eclerajului) — căutînd să aplice date pe care le constată ştiinţa, ei exprimă o viziune particulară a naturii. în ideea relaţiei dintre opera de artă şi natură, a picturii cu modelul, Signac refuză să facă pe artist sclavul modelului său. Pictorul aduce cel mai frumos omagiu naturii în năzuinţa lui de a o restabili pe pînză în canavaua sa esenţială. Dar „această dorinţă de a continua impresionismul

[18] Henri Perruchot, *Viaţa lui Seurat,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 58.

sistematizindu-1, introducînd într-o artă esenţial instinctivă şi senzorială preocupări raţionalistioe şi ştiinţifice, o devia din drumul său natural ; şi, mai mult încă, depăşind problema luminii libere şi vii ca fundament al unităţii tabloului, pentru a face apel la griji de ordine, de ritm şi de armonie, neoimpresionıştii, Seurat mai ales, conduc la o artă care caută să traducă esenţa, ideea lucrurilor ; ei sînt astfel într-o poziţie contrară celei a impresionismului"' [1].

Intervine aici în plus, deci, pe lîngă analiză, reflecţia, operaţia de sinteză a artistului, care modifică optica. „De vreme ce am putut găsi în chip ştiinţific legea culorilor în pictură, nu voi putea oare descoperi, se întreabă Seurat, un sistem tot atît de logic, de ştiinţific şi de pictural care să-mi îngăduie să pun liniile tabloului in concordanţă cu armonia, tot aşa precum am făcut-o cu coloritul ?“

De la simpla senzaţie sau impresia de o clipă a mişcării efemere, pictorul trece deci la o construcţie savantă a minţii sale. Dacă Manet, definind pictura, spunea : „ochiul şi mîna", evident : „ochiul şi creierul" putea răspunde Seurat. Aceasta fiindcă neoimpresionıştii se străduiau să sintetizeze peisajul, fixînd un. aspect definitiv care să perpetueze senzaţia. în scenele lor cu personaje întîlnim aceeaşi fugă de accidental şi tranzitoriu, observa Feneon, teoreticianul curentului.

Dacă tehnica impresionista urmărea să evoce, să sugereze mişcarea, acţiunea, cea neoimpresionistă urmărea tocmai să reprezinte „existenţa neschimbătoare, lipsită de acţiune". Caracterul instabil al opticii impresioniste avea în vedere „imaginea unui fragment din lumea perceptibilă, strict delimitat în timp şi spaţiu". Supri- mînd acest aspect, Seurat schimbă caracterul tranzitoriu şi trecător al lumii. Dar „această imobilizare — trecerea de la imaginea procesuală la reprezentarea unei stări, la reprezientarea imuabilă — denotă însuşiri vădit arhaizante, amintind arta egipteană şi pe cea bizantină. Cum observă exegeţii săi, „influenţat, în analizele sale cro-

[19] Rene Jullian, *op. cit.,* p. 375.